

ACADEMIA DE ȘTIINȚE SOCIALE ȘI POLITICE
A REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

Seria artă plastică

TOMUL 24
1977

EDITURA ACADEMIEI REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

COMITETUL DE REDACȚIE

Redactor responsabil: ION FRUNZETTI, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România.
Redactor responsabil adjunct: PAUL PETRESCU. *Membri:* RADU BOGDAN, MARCEL BREAZU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, THEODOR ENESCU, DAN HĂULICĂ, membru corespondent al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, Acad. ION JALEA, EMIL LĂZĂRESCU, REMUS NICULESCU, AMELIA PAVEL, MIRCEA POPESCU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, RĂZVAN THEODORESCU, SORIN ULEA, Acad. VIRGIL VĂTĂȘIANU, membru al Academiei de Științe Sociale și Politice a Republicii Socialiste România, TEODORA VOINESCU. *Secretar științific de redacție:* IOANA VLASIU. *Secretar de redacție:* YVONNE OARDĂ.

La revue **STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI**, seria **ARTĂ PLASTICĂ (ÉTUDES ET RECHERCHES D'HISTOIRE DE L'ART, série BEAUX-ARTS)** paraît 1 fois par an. Toute commande de l'étranger sera adressée à ILEXIM, DEPARTAMENTUL EXPORT-IMPORT PRESĂ, P O Box 136—137 telex 11226, str. 13 Decembrie nr. 3, București, România. En Roumanie vous pourrez vous abonner par les bureaux de poste ou chez votre facteur. Prix d'un abonnement: \$ 8.

Prețul unui abonament este de 40 lei pe an. În țară abonamentele se fac la Oficiile poștale, agențiile poștale, factorii poștali și difuzorii de presă din întreprinderi și instituții. Revistele se mai pot procura (direct sau prin poștă) și prin PUNCTUL DE DESFACERE AL EDITURII ACADEMIEI, 71021 Calea Victoriei 125, București, sectorul I.

Manuscrisele, cărțile și revistele pentru schimb, precum și orice corespondență se vor trimite COMITETULUI DE REDACȚIE al revistei pe adresa: 71104 Calea Victoriei 196, București.

APARE O DATĂ PE AN

STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI

SERIA ARTĂ PLASTICĂ

Tomul 24

1977

S U M A R

CENTENARUL INDEPENDENȚEI ROMÂNIEI

ION FRUNZETTI,	Plastica Independenței	3
PAVEL CHIHAIA,	Cetățile lui Mircea cel Bătrîn, monumente ale independenței și ale luptei de cruciadă	53

ARTA MEDIEVALĂ ROMÂNEASCĂ

RĂZVAN THEODORESCU,	Despre câțiva « oameni noi », ctitori medievali	67
---------------------	--	----

ARTA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

CARMEN GABRIELA DUMITRESCU,	Tapiseria contemporană românească	125
-----------------------------	---	-----

PROBLEME ALE INTERPRETĂRII OPEREI DE ARTĂ

ANDREI CORNEA,	Funcția socio-culturală a imaginii bizantine în epoca preiconoclastă	167
ANCA BALLY,	Clasificarea caselor țărănești din lemn cu ajutorul metodelor matematice	183

CERCETĂRI ȘI DOCUMENTE

ADRIAN-SILVAN IONESCU,	Cornuri de praf de pușcă românești	189
LIA BĂTRÎNA și ADRIAN BĂTRÎNA,	O primă ctitorie și necropolă voievodală datorată lui Ștefan cel Mare: mănăstirea Probota	205

★

FLORICA POSTOLACHE,	Din corespondența lui N. N. Tonitza	231
GHEORGHE MACARIE,	Din corespondența lui Ștefan Dimitrescu	239

RECENZII

PAUL PETRESCU,	Creația plastică țărănească (MARINA MARINESCU)	249
PAUL PETRESCU,	Corina Nicolescu	251



PLASTICA INDEPENDENȚEI

de ION FRUNZETTI

Cucerirea independenței de stat a României, importantul eveniment istoric al cărui centenar îl sărbătorește anul 1977, a însemnat o etapă esențială în lupta multiseculară — coincizând cu întreaga durată a existenței anterioare a poporului român — pentru păstrarea ființei sale naționale și cîștigarea dreptului la o viață autonomă, liberă și nesupusă arbitrarului voinței altor popoare, altor formațiuni statale. După Unirea Principatelor din 1859, cucerirea prin luptă armată a independenței de stat a însemnat pentru români o a doua împlinire mult așteptată a unor năzuințe de veacuri, și o treaptă urcată cu jertfe eroice către calea de glorie pe care națiunea română, greu încercată de o existență istorică prea adeseori vitregă, o intuia într-un viitor îndelung visat. Viitor, căruia epoca noastră și-a luat sarcina să-i configureze treptat chipul, cu strădania unanimității cetățenilor Republicii Socialiste România și pe măsura măreției trecutului, în epopeea căruia se desemnează limpede calitățile morale ale neamului și i se proiectează rostul în lume pentru veacuri.

Creația noastră populară și cea cultă, de-a lungul acestui trecut istoric, sînt mărturie directă nu numai evenimentelor ca atare, ci și mișcărilor lăuntrice, sufletești și spirituale, ale vieții acestui popor, capabil de mari avînturi eroice și năzuind spre culmile unor luminoase speranțe.

Constanța eforturilor supraomenești pentru cucerirea neatîrnării, plătite cu sînge și jertfe, de-a lungul veacurilor lungi de înfruntare a vrăjmășiei, de împilare națională și de asuprire socială, este virtutea lui supremă.

Chiar fără o referință întotdeauna expresă la lupta pentru independență, unitate și suveranitate deplină, ecourile evenimentelor istorice succesiv înregistrate de conștiința poporului român, printr-o stufoasă producție literar-artistică angajată, demonstrează o mare tensiune a sentimentelor și ideilor, o atmosferă morală exemplară, pe măsura angrenării naționale în înceștări eroice de durată, cu culminări în bătălii pe viață și pe moarte, cu repetarea momentelor în care istoria paralelă a celor trei țări românești, luptînd pentru ființa neamului, împlinește și o funcție de apărare a civilizației europene.

Pictura românească, înaintea celorlalte arte la început, și mai apoi deopotrivă cu ele, secondează idealurile glorificării istoriei românilor etapă cu etapă, asumîndu-și sarcini ideologice și propagandistice din ce în ce mai importante, mai complexe și mai dificil de formulat prin imagine vizuală. Odată cu intrarea lor în faza de modernizare, ca răspuns la întreaga atmosferă socială și culturală de după abolirea monopolului turcesc asupra comerțului exterior al țărilor române, artele plastice făcuseră un mare pas înainte, mai întîi în ceea ce privește laicizarea temelor, apoi prin autonomizarea și diversificarea genurilor și în sfîrșit prin cîștigarea unei depline excelențe a limbajelor și stilurilor. Într-adevăr, de la predominanța portretistică a artei primei jumătăți a secolului nu se putea aștepta o încărcătură de idei superioară cerinței de a se oferi privitorilor chipuri exemplare de cetățeni cu deosebite merite, de ordin civic, politic, administrativ sau cultural, propuși, în cadrul portretelor numeroase ce se produceau la toate nivelurile societății, drept pildă de urmat națiunii române, în sînul căreia apăruseră asemenea figuri. De îndată ce pictorii se decid a trece la compoziția istorică, fie și cu mijloace rudimentare ori naive, uneori prea puțin adecvate unui gen atît de pretențios, sarcinile ideologice ale artelor plastice cresc; ele tind

să-și asume rolul de deșteptătoare ale conștiinței naționale. Amintirile unui îndrăgît, dens trecut de luptă, episoadele legendare ale istoriei naționale, ilustrarea continuității ființei poporului acestuia, chinuit din antichitate și pînă în preajma momentului prezent, preocupă spiritele artiștilor și impun graficii și picturii, deopotrivă, practicate în cele trei țări românești, un program militant, avînd drept țel realizarea unității naționale și consolidarea conștiinței românești în fiecare membru al națiunii redeșteptate. În preajma revoluției anului 1848, în Moldova, Țara Românească, Transilvania, asemenea opere întrunesc sufragiile categoriilor celor mai diverse de public. Sub forma portretelor reprezentative ale căpeteniilor revoluționare, ce circulă în litografii volante, în desene, în picturi în ulei și în acuarelă — multe din ele menite a face, dimpreună cu priveliștile efigiatice ale unor localități devenite fundal de istorie, parte dintr-un proiectat « Album național », ce urma să se imprime —, aceste opere își intensifică frecvența în perioada luptelor pentru unificarea statală. Ele slujesc ca material de propagandă în mase mai ales în perioada alegerilor pentru Divanele Ad-hoc. O iconografie stufoasă a Unirii Principatelor s-a constituit, astfel, din anii revoluției pînă în jurul anului 1866, cuprinzînd deceniul anterior și anii domniei lui Alexandru Ioan Cuza.

Proiectelor îndrăznețe ale guvernării acestui principe luminist și reformelor democratice pe care le inițiază, artiștii timpului le răspund printr-o producție menită, în bună parte, să intensifice acțiunea propagandistică în vederea secularizării averilor mănăstirești și împărțirii pămînturilor către țărani, țel ce putea fi atins mai cu seamă prin compoziții de gen și peisaje în litografie și desen, dar și prin pictura cu caracter peisagistico-compozițional, înfățișînd ambianța satelor românești și populația lor rustică, figuri pitorești în costumele tradiționale, dedate muncilor agrare ori păstorești, ocupațiilor cotidiene, integrate mediului lor firesc. Ceea ce face să se axeze producția plastică, pe de o parte, pe cultul « pitorescului » țărănesc, pe scena de gen și, pe de altă parte, pe genul peisagistic, peisajul solemn și festiv căutînd să întărească, prin exemple noi, găsite în cursul călătoriilor arheologice din țară, la care participau și unii artiști, ideea unității și frăției dintre românii de pretutindeni, a originilor lor comune și a destinelor îngemănate ce-i leagă, vizibile în vestigiile istorice ale unei culturi vrednice de prețuit.

Momentul istoric al războiului pentru cucerirea independenței naționale de la 1877 — 1878 găsește, astfel, tînăra școală românească de artă plastică îndeajuns de pregătită pentru noua sarcină ce-i revine. Mijloacele artistice ale generației active, de toate vîrstele, se diversificaseră și se perfecționaseră. Procesul fusese lung și anevoios. Traiectul itinerarului poate azi părea a prezenta și infundibule, căile încercate pe parcursul deceniilor necesitate de modernizarea artelor plastice românești nefiind întotdeauna, dintru început, cele ce aveau să se desemneze în final ca drumuri majore; dar, pentru artiștii care și-au limpezit pe la mijlocul veacului trecut viziunea, experiența umană profundă și zguduitoare a războiului independenței, încercarea realității acesteia *limită* a însemnat o decisivă posibilitate de salt în creație, de definire a propriei personalități a școlii românești de artă plastică.

Decisivă pentru sufletele atîtor participanți la zguduirea lui experiență, lupta armată a națiunii române care și-a proclamat independența la 9 mai 1877 avea să trezească în artiștii contemporani — ca unii ce potențează calitățile de impresionabilitate și simțire ale întregului popor, prin însăși structura lor psihică ei prezentîndu-se ca niște sensibile amplificatoare ale vibrațiilor mediului social — ecouri incandescente. Avînd de răspuns viețuirii și acțiunii unei întregi societăți umane între coordonatele extreme, la intersecția cărora existența individului și a colectivității are de înfruntat pendulația între ființă și neființă, între viață și moarte, între sentimentul putinței și sentimentul unui inexorabil capăt al ei, apropiat, sufletul artistului participant la o asemenea încercare a puterilor sale a trebuit să afle mijloace de a exprima incandescența tonusului său vital, alternanța momentelor de tensiune cu cele de depresiune, zbuciumul neconținut între certitudinea luptei de neînlăturat și incertitudinea deznodămîntului ei, continua oscilație între speranță și îndoială, fapte de conștiință care nu pot să nu-și imprime urmele în creația artistică, în elaborările, materializate în imagine, ale arderii spirituale la foc înalt. Drumurile alese de un artist în perioadele de calm istoric se pot găsi brusc negate sau deturnate ori expediate la 180 de grade de unghi, prin neașteptata răsturnare de valori pe care o trăiește la declanșarea conflictului armat cel care îi este

martor și actor, participantul direct care se află angrenat în evenimente, cu verificarea apartenenței sale sufletești la idealurile și năzuințele poporului său, proces care ajunge, într-o asemenea experiență, să-și demonstreze baremele cele mai înalte.

Evident, la exprimarea unor asemenea capitale experiențe psihice, în stare să construiască solid vatra unui suflet înzestrat cu certe posibilități creatoare, să-l călească omeneste, pregătirea profesională a artistului își va spune puternic cuvântul, și nu este de fel indiferent pentru pictura pe care un « reporter cu penelul » o va face însoțind în campanie trupele combatante, dacă în această pregătire el numără sau nu mijloacele compoziției, istorice ori de gen, încercate cu diverse ocazii înainte de acest moment, sau dacă el își dibuie abia, cu aceste prilejuri, codul lexical al desenului compozițional, căutând să suplinească prin aplicație migăloasă la obiect ceea ce-i lipsește ca deprindere și abilitate, ca vervă. Lupta cu materialul, greutățile învingerii exigențelor unor tehnici cu care nu erau îndeajuns de familiarizați se vădese astfel la unii din ilustratorii războiului de la 1877, adeseori improvizați, aflați la nivelul amatorismului. Cercetări recente scot la iveală, în legătură cu ilustrația informativă – reportajul cu mijloace vizuale, imaginea reprodusă prin mijloacele gravurii sau litografiei în presa timpului, română și străină – o producție densă și contradictorie ca valoare și aspect, dominată doar de ideea realizării unei « informații vizuale » curente.

În afară de desenatorii și gravorii încercați, trimiși de ziarele ilustrate străine să însoțească pe front trupele combatante, alături de ziariștii acreditați pe lângă marile cartiere generale în calitate de corespondenți de război, și numărul acestora, îndeajuns de mare ca listă încă de pe vremea când Nicolae Iorga își publica studiul său despre *Războiul din 1877 – 78 în ilustrații* apărut în *Almanahul Graficei române* la 1929, crește acum în urmă, prin cercetări noi, adăugându-se lui A. Lançon, Charles Baude, Scott, Eckenbrecker, Koenen, d'Aller, Bergue, Petrowitz. Se vădese integrați în activitatea de difuzare a reportajului vizual de pe front litografi ca Wennrich, Wedlich, Schönberg, Isler, Danielis, Szathmáry, Preziosi, creatori de foi volante, difuzate în mii de exemplare și absorbite cu interes de locuitorii provinciilor române, atît din statul proclamat independent la 1877, cît și ai acelor aflate încă sub stăpînire străină.

Nume ca Thiel, Trenk, Weiss, Volkers sau Mărgărit Șerbu¹ de acesta din urmă se presupune că ar fi fost chiar un combatant din rîndurile armatei române – au fost adăugate recent ilustratorilor citați în legătură cu ilustrația de ziar sau cu foile volante. Adaptarea și localizarea subiectelor din grafica ziarelor străine ilustrate se practică pe scară largă, și *L'Illustration* sau *Illustrierte Zeitung*, *Le Monde illustré* ori *Ilustración Española y Americana* etc. furnizează unor publicații românești mai mult decît doar o sursă de inspirație: adeseori chiar imaginea ca atare sau temeiul reluării ei cu alte mijloace. *Dorobanțul*, *Resboiul*, *Românul*, *Familia*, *Gazeta Transilvaniei*, *Trompeta Carpaților*, *Ghimpele* și multe alte periodice românești, de pe ambele versante ale munților Carpați, practică acest sistem.

Este de la sine înțeles că mesajul unui asemenea tip de ilustrație, departe de a-și propune țeluri artistice înalte, este unul strict denotativ, însumînd doar elementele de informație vizuală de tip reportericesc și nicidecum tinzînd să formuleze valori de conținut mai complexe, de tipul celor cu care publicul a fost obișnuit prin « pictura de istorie », ce deținea locul cel mai înalt în ierarhia genurilor, acceptată de gustul veacului al XIX-lea. Acest fapt este în același timp și o deficiență și un cîștig al momentului respectiv din istoria artei românești.

Evoluția picturii la noi n-a avut decît de cîștigat de pe urma faptului că experiența dură, aspră și virilă a adevăratului aspect al războiului, cel trăit pe cîmpul de bătălie, ca și în liniile din imediata vecinătate a frontului sau pe întreg teritoriul aflat în stare de beligeranță și ducînd greul material al efortului colectiv, avea să fie în stare a înlocui convenționala concepție epică, în stil de baladă ori de odă, a « picturii de istorie » din trecut. În tot cuprinsul etapelor anterioare de dezvoltare a artei românești, mitul superiorității compoziției istorice între genurile de pictură dusesese la elaborarea ambițioasă a unor opere adeseori mai presus de posibilitățile reale ale artiștilor ce le elaborau.

¹ Vezi: *Arta și literatura în slujba independenței naționale*. Culegere de studii, Editura Academiei, 1977.

Compozițiile lui Wahlstein și Lecca, foarte vădit naive, inspirate din epopeea *Mihaiada*, a lui Eliade-Rădulescu, ori din baladele lui Dimitrie Bolintineanu, fără alt rost ideologic decât al acestora, apoi alegoriile lui Gheorghe Tattarescu sau Petre Alexandrescu, ca și unele din episoadele istoriei naționale transpuse în imagini picturale cu multă știință a meșteșugului și cu simțul superior al compoziției de către Theodor Aman (cel ce încoronează, după mijlocul veacului al XIX-lea, toate strădaniile antemergătorilor săi printr-o serie de opere menite să rememoreze luptele pentru păstrarea ființei naționale și a independenței românilor de-a lungul întregii lor istorii) sufăr, toate deopotrivă, în mare parte, de teatralitate, păcătuiesc adică prin retorismul gestului ostentativ, prin grandilocvența vădită a intenției exhortative, cu care se constituie imaginea, care nu se da în lături nici de la articularea prin tropi, prin locuri comune plastice. Pictura de tip apologetic, și atunci când e descriptiv didactică, enumerativă și demonstrativă, și atunci când recurge la alegorizare, adică la simbolul cu o singură cheie (fără ecouri conotative, fără răsunetul armonic al octavelor consonante în context și nepronunțate odată cu sunetul explicit exprimat în textul literal al imaginii), este un gen de artă menit să instituie mai mult prin costumație, decor și pantomimă, decât prin alte mijloace, un Olimp de convenție scenografică al domeniului istoric, abordat în scopuri strict și mărturisit propagandistice. Nu este un caz izolat. Morbul falsei maiestăți viciase tot așa pictura barocă bataillistă, ca și pe cea neoclasică a « pompiérismului » eliminând orice alt veșmînt în afară de casca antică, în genul slujit de acoliții școlii lui Jacques-Louis David; tot de aceleași maladii suferea și « istoria vîrită în cizme » de către baronii Gros și Gérard — ce-și luaseră în timpul campaniilor napoleoniene de la începutul secolului al XIX-lea sarcina de a « prelucra », împodobindu-le decorativ, conform unui concept nou al « preșanței » militare ce o înlocuia pe cea curteană, faptele, la care fuseseră sau nu, indiferent, martori oculari, și pe care le « regizau » în atelier —, ori de către un Meissonier mai târziu, în timpul războiului franco-german din 1870–1871, pictor al platoșelor metalice, strălucitoare. Acestea nu sînt, toate, decât modalități ale aceleiași formule de gîndire plastică artificială, pîndită de capcanele oratoriei și « pozei », producînd opere ce cad sub incidența categoriei neautenticului, puse sub semnul îndoielii și neputîndu-și susține adeseori cu justificare nici calitatea de a fi fapte artistice. Războiul nostru pentru neatințare a avut parte, însă, din fericire, de cîțiva autentici artiști, profund umani.

Se știe că, în 1877, Theodor Aman, artistul cel mai consacrat al momentului, cel ce deținea pozițiile mai importante în mișcarea artistică românească a vremii (director și profesor al Școlii de Arte Frumoase din București, animator al expozițiilor și președinte al juriilor), n-a participat direct la campanie. Dacă fizicul nu i-a permis să însoțească trupele române pe front, Aman a fost alături sufletește de lungile lor marșuri, de nopțile și zilele fierbinți ale campaniei, și a vibrat ca un patriot la ideea eroice a lor jertfe de sînge pentru dobîndirea neatințării României. Pe pictor l-au preocupat deci evenimentele istoriei, urmărite în presă, și a imaginat, desenîndu-le în peniță, scene ca *La atac* și *Asaltul*, chipuri de soldați, siluete în mișcare de călăreți, cazaci în speță, uneori, alteori călărași ori roșiori români.

Cel ce, cu mai bine de două decenii înainte, pictase *Bătălia de la Oltenița*, azi pierdută, episod din același război ruso-turc al Crimeii, cu prilejul căruia, tînr pe atunci, nu ezitase să se alăture, pe un vas, trupelor franceze ce aveau să fie reprezentate de el luptînd la Sevastopol (împotriva Rusiei, ca aliate ale Turciei alături de englezi) în tablouri ca *Vînători și zuavi în fața Sevastopolului* și *Zuavi mergînd spre tranșee* sau ca în *Bătălia de la Alma*, expusă în 1885 la Expoziția Universală din Paris — opere datorate experienței campaniei menționate și denotînd o bună dotație de pictor de istorie —, era firesc să fi dorit a-și pune, de astă dată în slujba adevăratei sale patrii, în momente istorice de așa de mare importanță, talentul. Desenează în tuș un *Ofițer rus călare* (semnat și datat Aman 1877) aflat la Muzeul Aman din București, ca și cazacul de pe placa de gravură în acvaforte cu mai multe figuri, lucrate probabil în același an, ce înfățișează, pe lîngă alte trei tipuri, și un *Turc șezînd*. *Asaltul* și *La atac*, tușuri cu penița din Muzeul de artă de la Craiova, sînt atribuite aceleiași perioade (dacă nu vor fi fost cumva reminiscențe din războiul Crimeii). În orice caz, *Drumul spre Plevna* este din 1877. Nu trebuie pierdut din vedere nici faptul că Aman a închinat evenimentului, în aceeași perioadă, după o schiță în tuș

intitulată chiar de el *Bulgarii masacrați de turci* (Muzeul de artă al R. S. România, cabinetul de grafică), un ulei celebru, cu aceeași temă, aflat la Galeria Națională, lucrare de mari dimensiuni ($0,778 \times 1,330$ m), menită să sprijine ideea scuturării jugului otoman de către popoarele subjugate și, implicit, să predisună opinia publică, în preajma evenimentelor ce aveau să ducă la război, pentru ideea justeții cauzei lui. Aceasta, pe lângă lunga serie de opere cu subiecte inspirate din lupta românilor pentru redeșteptarea conștiinței naționale, pentru Unire și pentru apărarea ființei neamului, ce constituie miezul tematic al operei lui Aman, aflat de-a lungul întregii sale cariere pe pozițiile unui patriotism militant, slujit pe cât i-o îngăduie formația sa cu mijloace dintre cele mai sincronizate cu epoca.

Pictorul Carol Popp de Szathmáry, care, cu prilejul nenumăratelor sale călătorii în Orient și Occident, ce-l apropie de tipul artiștilor romantici în căutare de teme exotice, se obișnuise cu formulele de grafică ilustrativă și de acuarelă rapid stenografiată, cu arta de observație, executînd opere după scene în mișcare și priveliști fugitiv parcurse, era foarte bine pregătit pentru funcția de reporter de război. Cînd, la vîrsta de 65 de ani, a fost mobilizat dimpreună cu alți trei pictori, cu marele Nicolae Grigorescu, Sava Henția și G. D. Mirea, ce fuseseră aleși să însoțească trupele în campania din Bulgaria subjugată de imperiul otoman, în războiul pentru independență, era pictor și fotograf oficial al Curții Domnești (« Hoffmaler und Fotograf Seiner Hoheit des regierenden Fürsten von Rumänien »). Era deci de neconceput să nu-și însoțească, oricît de înaintat în vîrstă ar fi fost, suveranul, așa încît, artist format, în deplina maturitate a talentului său, operele prin care Szathmáry contribuie la cunoașterea și propagarea faptelor de arme ale românilor în acest război pentru cucerirea dreptului de a fi o națiune liberă sînt vrednice de toată atenția. O bună parte din desenele pe care le va elabora de-a lungul întregii campanii sînt destinate a fi temeiurile unor gravuri ce urmau a fi publicate în presă. Mai multe ziare străine de primă importanță, printre care *Illustrated London News* din capitala Marii Britanii și *Illustrierte Zeitung* din Germania, se adresează lui Szathmáry pentru a obține vederi de localități și scene autentice de pe cîmpul de luptă, și ilustrațiile reluate de artist în presa românească nu sînt cu nimic mai prejos. Unele dintre ele sînt apoi mărite și trase pe foi volante, pentru o difuzare largă în public.

Seria de desene păstrate la Muzeul Militar Central din București ni-l înfățișează pe artist prezent la campanie încă de la Dunăre: *Tabăra de la Calafat* era un fel de plan de situație a trupelor, cu dispozitivul armatelor foarte vizibil. Un desen intitulat *Aruncarea în aer prin granade a unui monitor la Vidin* (Luft Grenadbohms des Monitors bei Widdin) înfățișează explozia într-un plan îndepărtat, cu ciuperca ei de fum înaltă, depășind linia orizontului de dincolo de malul opus al Dunării, și un prim plan cu bateriile românești sub malul fortificat. Szathmáry fusese prezent la toate etapele, la fazele pregătitoare, la marșul spre Dunăre, apoi la trecerea ei și la marșurile din Bulgaria, și va rămîne tot timpul alături de Marele Cartier General în dubla sa calitate, de fotograf și de artist al Curții. Neprețuită este contribuția lui Carol Popp de Szathmáry la documentarea prezentului și viitorimii asupra evenimentelor.

« Atenția lui Szathmáry, ca fotograf — scria în zilele noastre un pictor, Ioan Grigorescu, artist realist cu preocupări apropiate, care militează pentru dreptul de cetate al fotografiei printre arte ² — s-a îndreptat asupra peisajului, întreprins ca o hartă, înregistrînd toate reperele militare, uzura terenului, făcînd pe privitor să se înfricoșeze pînă la urmă. Viziunea sa clasică, în ceea ce privește compoziția, suprapunerea armonică de orizontale și verticale, crearea unor plinuri și goluri între cai, soldați, forme arhitecturale și copaci, se găsește în suite rapide de fotografii . . . ».

Dacă fotograful de calitate înaltă care era Szathmáry profită, în opera sa mecanică, realizată cu ajutorul lentilei și peliculei de săruri de argint, aplicată pe clișeele negative de sticlă, de pe urma științei sale compoziționale de artist, adoptînd o nouă sintaxă a ilustrației în reportajul « văzut », corolarul e cu atît mai mult valabil. Desenele, acuarelele, gravurile pe care le va executa vor avea de asemenea de profitat de pe urma celei de-a doua

² Cf. Ioan Grigorescu, *Războiul pentru independență în reflectarea imediată*, în *Arta*, an XXIII, 1976, nr. 2—3, p. 30—36.

meserii a pasionatului artist. Modernitatea soluțiilor folosite de Szathmáry pentru articularea planurilor multiple ale unui peisaj, cu figuri sau fără, — fie că este vorba de priveliștile avînd drept subiect colțuri de țară sau de tîrg românești, fie că ne referim la marea cantitate de opere, desenate și pictate de autor în frecvențele sale călătorii în străinătate — este o calitate remarcată de publicul vremii și de toți comentatorii artistului, așa că nu e de mirare că Szathmáry, care și-a pus în joc tot arsenalul său de mijloace în aceste reportaje de campanie, trecea și pe atunci, cum trece și azi, drept principala sursă documentară pentru războiul de la 1877—1878, ce, din fericire, a avut parte de strădaniile lui plastice.

Nimeni, într-adevăr, din ceilalți n-a dispus de o mai completă « baterie de instrumente » pentru captarea informației vizuale pe toate căile, în această campanie. Aspectul ei optic, divers, viu, mobil și profund impresionant ca realitate umană și socială, profund concludent ca realitate militară și politică, îl cunoaștem în primul rînd datorită lui Szathmáry și promptitudinii elaborărilor lui adînc realiste.

Din războiul de la 1877—1878, Szathmáry ne-a lăsat, astfel, mai întîi *schîțe* în creion (și peniță, unele), preliminară unor opere proiectate și adeseori regăsindu-se în gravurile ce realizează, în lemn și metal, pentru a le publica. Fortificații, tabere, bivuacuri, acțiuni și mișcări de trupe, redute, baterii de artilerie, cavaleriști, convoaie, ostași în repaos și grupe în marș, transporturi de răniți și ofițeri în trăsură, coloane de prizonieri etc. constituie toate subiecte posibile pentru artist. *Gravurile*, reluînd și definitivînd aceste teme pentru ilustrația de ziar și pentru foile volante, ori interpretînd temele altor desenatori, sînt urmate de *acuarele*, adeseori reluări și ele, definitive mai tîrziu, de cele mai multe ori lucrate în totalitate la fața locului. Vin apoi *cromolitografiile*, destinate albumelor armatei, și, în sfîrșit, *uleiurile*, rareori reușite, cele mai puțin artistice și pătrunse de funestul spirit oficial, artă cu conținut mai mult denotativ, narativ și reprezentativ, de genul picturii compoziționale de aparat, echivalentul portretului de paradă, necesare și cu acest prilej. Comun majorității lucrărilor lui Szathmáry le este însă substratul unui aceluiasi sentiment al actualității și al prezenței artistului în evenimentul istoric, relatat prin mijloace vizuale. Szathmáry se vedește o natură profund integrată realității războiului și resimțînd-o prin multiplele căi ale sensibilității sale, exprimînd-o într-un tip de subiect plastic propriu.

Foarte puține dintre aceste opere — este o constatare generală ce se impune — folosesc un « cadraj » — cum se spune astăzi, cu un termen tehnic statornicit de critica cinematografică — de viziune apropiată (« Nahsicht », în termenii teoriei artelor plastice), proprie privitorului care s-ar afla la același nivel, pe același teren cu « motivul » înfățișat. Cele mai multe sînt vederi cu un unghi plonjant al fasciculului de raze vizuale, pornite oblic, ca și cum pictorul observator s-ar afla pe o înălțime, și ar avea dinaintea lui o largă panoramă, cu orizontul depărtat și foarte sus, și cu planurile terenului, în declivă ascendentă, ocupînd cea mai mare parte din suprafața imaginii. Aceste adevărate « vedute », de tipul celor inițiate de venețienii secolului al XVIII-lea (Canaletto, Belotto, Guardi) și continuate pînă într-al XIX-lea (Vernet), presupun un soi de pluriocularitate, fie printr-o ieșire din sistemul renascentist al impostării observatorului într-unul și același punct, invariabil, din care conspicează cîmpul vizual — caz în care el este prezumat a se deplasa de la stînga la dreapta cadrului —, fie printr-o ipotetică rotire a capului în jurul axei sale pînă la peste 90 de grade unghi de cerc (cîmpul vizual normal cuprinzînd o porțiune din orizont între 45 și 90 de grade). Szathmáry, îmbibat de tradiția realismului, își trasează desenul, cu orizonturile vaste văzute panoramic, fără altă deplasare decît a capului rotit pe axul său vertical, și astfel realizează un cadraj modern, în perspectivă plonjantă, cu planurile eşalonate toate în « Fernsicht » (vedere depărtată). Își concepea așa adeseori și fotografiile, ajutat de bună seamă de aparate cu o lentilă adecvată unei asemenea focalizări. Rareori primul plan e ocupat de altceva decît de un teren, fără detalieri, nici accidente ori personaje, umane și animale, sau obiecte. Acestora le sînt rezervate în genere planurile medii, și fișia din cadru care le cuprinde, cu un mare număr de evenimente optice, se înscrie între două benzi orizontale calme, sus cerul, jos terenul din planurile apropiate, neanalizat și pustiu. Fără avantajul poziției de observare de pe o înălțime, fără unghiul plonjant al perspectivei, care înalță orizontul pînă aproape de limita de sus a cadrului, reculul « subiectului » propriu-zis, al grupurilor umane și animale

și al obiectelor ce constituie recuzita acțiunilor redată, n-ar putea fi obținut. În acest punct al tehnicii sale de transcriere plană a adâncimii spațiale, peisagistica lui Szathmáry, practică cu pasiune pînă atunci, l-a ajutat mult.

Este însă neîndoielnic faptul că, dacă această predilecție de cadraj rămîne recunoscută în foarte multe din peisajele sale desenate, ori pictate în acuarelă (și în ulei, unele), există și destule în care compoziția e de alt tip, adică folosește tipare sintactice diverse, cum ar fi cadrajele cu elemente culisante bilaterale și scăpări diagonale spre orizont, îmbinînd viziunea apropiată cu cea îndepărtată. Prim-planurile ocupate de personaje și obiecte geologice, vegetale ori arhitectonice slujesc drept « repoussoir » planurilor medii și mai îndepărtate, trimise astfel foarte nimerit în adâncimea imaginii, al cărei iluzionism se accentuează datorită mării capacități a artistului de a reda prin « perspectivă aeriană » cromatică materialitatea atmosferei, îmbibată de umiditate în porturi și pe țărmul apelor, filtrînd lumina și diluînd intensitățile planurilor colorate de la o anume distanță de ochi îndărăt, sau, dimpotrivă, seci, uscate și surdinizînd, prin praful stîrnit de vite ori de pedestrași, razele și tonurile. Pe de altă parte, la distanțele la care un peisagist de tipul *plein-air*-iștilor barbizonieni, ca Grigorescu ori Andreescu, n-ar înregistra prezențele personajelor decît ca pe niște pete de culoare împestrînd planul mediu al tabloului, pasiunea analitică a lui Szathmáry, artist realist, moștenitor al unor tradiții academice central-europene, nu-l lasă să nu detalieze figurile într-un fals « Nahsicht », comportîndu-se descriptiv și în ceea ce privește costumele, gesturile și recuzita acțiunilor ori obiectele din jur, și în privința fizionomiilor. Este motivul pentru care de atîtea ori s-a greșit, atunci cînd cercetătorii s-au pripit încadrîndu-l pe Szathmáry, dimpreună cu Preziosi, Volkens, sau chiar cu Trenk, în genul didactic. E adevărat că el însuși s-a pretat voit acestei încadrări, de vreme ce și-a multiplicat cromolitografic ori paniconografic operele colorate, sau și-a gravat în lemn și metal ori litografiat în alb-negru desenele, multe din ele apte de a se constitui în album cu rost educativ și — de ce nu? — cu un stil explicit de panouri didactice (ciclul costumelor populare și al scenelor de gen din călătoriile prin țară).

În timpul campaniei din Bulgaria, la 1877, Szathmáry continuă să înregistreze, așa cum făcuse în trecut în călătoriile sale din Orientul apropiat, tipuri umane pe care le mai întîlnise și acolo, turci cu fesuri, cu turbane și cu șalvari, ori țărani balcanici în costumele groase de dimie sure sau cafenii, cu ilice, cămăși albe, cu opinci și căciuli ori tichii de pîslă albe și brune, preoți creștini ortodocși cu anterie largi, potcape și brîie colorate, după funcțiile lor, militari de toate gradele, aliați și inamici. Tratați în unele acuarele și izolat, « documentația » sa ne oferă mai multe personaje fără legătură între ele pe aceeași pagină, adeseori întoarsă pe toate laturile, ca să se folosească tot cuprinsul hîrtiei. Costume și cutume își dispută aici, cu fizionomiile și cu atitudinile, întîietatea interesului artistic. Apar și echipajele, caii și trăsurile, ori briștile, ce vor abunda și la Grigorescu. Pagini întregi de desen și acuarelă sînt dedicate aspectelor strict peisagistice, grupurilor și scenelor « de gen ». Unele impresionează prin factura lor spontană și prin viziunea distanțată (« Fernsicht »), ca *Bordei în Bulgaria la 1877* (catalogul B.A. R.S.R., Secția de stampe, sub nr. 49, și reprodus în studiul lui G. Oprescu din *Analecta*, I, 1943), ca și alte cîteva foi de album, sau ca *Rusciucul*, acuarelă de o mare transparență, similară operelor englezești din epocă, aproape un Turner din faza pre-impresionistă, s-ar zice. Altele, la fel de spontane, se prevalează de viziunea proximității personajelor (*Țigani bulgari*), cum se petrecuse și cu *Bazarele* constantinopolitane în trecut, și cu *Țăranii greci pe malul mării* ori cu studiile din vremea războiului Crimeii și din celelalte drumeții orientale ale artistului.

Viziunea remotă ori cea proximă, adaptate subiectului peisagistic sau scenei ce prilejuiește compoziția, Szathmáry le alternează în anume opere, ca *Nicopole*, 8 octombrie 1877, unde carele cu boi și caii ostașilor români alcătuiesc, pentru o dată, un grup compact pornind din prim plan stînga, într-o ușoară scăpare diagonală spre dreapta-mijloc, sub linia orizontală ce taie în două peisajul, închis de munți dincolo de apă. E interesant de urmărit cît de aproape sînt unele desene, sau gravurile ce le transpun pentru nevoile ilustrației publicistice, de temeiul lor fotografic, furnizat de iscusința de mare meșteșugar a lui Szathmáry. Faptul că această documentație fotografică, de excepțională însemnătate și sub raportul

artei fotografice, așa cum este ea înțeleasă astăzi (și Szathmáry e un artist fotograf de talie mondială, care-l depășește, chiar, parcă, uneori, pe Nadar!...), a fost păstrată aproape integral și publicată, din grija armatei, în deceniile următoare războiului, ne îndreptățeste să presupunem că mulți din cei ce — mai artiști sau mai diletanți — s-au încumetat să o folosească drept bază a unor «reconstituiri» a evenimentelor, la care n-au asistat (ca fiul generalului Obedeanu, Oscar, devenit pictor al războiului Independenței datorită povestirilor tatălui său și albumelor editate de Statul Major, pe care generalul desigur că le deținea), n-ar fi conceput această idee niciodată, fără ajutorul operei fotografice a lui Szathmáry. Acesta, în corespondența vizuală de război ce publica în țară și străinătate, nu o dată se folosise el însuși de propria sa documentație fotografică, așa cum ne lasă să constatăm consecvența compoziției luministice a anumitor scene și priveliști, gravate «după C. Szathmáry». *Casele bombardate din Giurgiu*, apărute în *Illustrierte Zeitung*, nr. 1780 (*Eine Strasse in Giurgewo während des Bombardaments*), reproduse de N. Iorga în lucrarea amintită (1929) și care-l entuziasmau pe profesorul G. Oprescu 14 ani mai târziu, în versiunea răspîndită de gravorul ziarului german, este un model de gravură cu efecte de clarobscur și de atmosferă, ce pot rivaliza și cu cele realizate de cea mai precisă fotografie, urmărind exactitatea contrastelor de ecleraj și a detaliilor de analiză optică, dar și cu cea mai dramatică pictură peisagistică, expresivă pentru atmosfera de dezolare a unei piețe ruinate de oraș portuar, asupra căreia cad bombe și obuzele distrugătoare, explodînd, dincolo de catargele corăbiilor de la chei, văzute în prim plan.

În felul acesta, Szathmáry se află, cu meșteșugul și sensibilitatea sa, la izvorul unei iconografii extrem de bogate a Independenței, urmărită la toate nivelurile (din tranșee și bivuacuri, prin scenele de acțiune, pînă la Cartierul General), și în toate etapele, și prilejuind decenii de-a rîndul puțința reconstituirii, numai cu imaginația, ori chiar cinematografic, a importanțelor fapte istorice și a aspectului real ce-au îmbrăcat, înainte de idealizarea lor inerentă prin legendă și literaturizare. Pare astfel profund îndreptățită apropierea, de ordinul semanticei, a semnificațiilor profunde, desprinse din conspectarea operelor, pe care o face tînărul pictor contemporan Ioan Grigorescu, atunci cînd scrie: «Fotografiile lui Szathmáry (și nu numai ele — n.n) și desenele lui Grigorescu, făcute în timpul războiului, au în comun un sentiment al așteptării, sau, mai precis, al răbdării suferințelor: experiența frontului l-a marcat profund».

Este, cum desigur alăturîndu-l lui Aman, Grigorescu și Andreescu sugera George Oprescu: unul din cei patru artiști mari ai veacului trecut. Și dacă-l slăvesc pe marele Grigorescu toți exegeții, printre alte merite și pentru acelea de a fi receptat latura de umanitate din ființa prizonierilor turci, atît în vestitul triplu portret, de o mare forță expresivă, cît și în *Convoaiele de prizonieri* pentru care simte o adîncă și înduioșătoare compasiune, merită poate tot atîta să fie remarcată atitudinea de reculeasă deferență cu care «pictorul de Curte», Carol Popp de Szathmáry, schițează în mai multe rînduri și urmărește în imagini ce se repetă ca o obsesie destinul din prizonierat al generalului turc înfrînt Osman-Pașa, cel care nu vroise să-și predea sabia decît unui ofițer român, recunoscînd că de vitejia românilor fusese învins. Și nu e un fapt semnificativ că în albumul *Armata română*, editat mai târziu, pe baza mai ales a lucrărilor lui Szathmáry și ale lui Volkers, preluate, ca documentație, după primul, cele mai multe, figura domnitorului Carol I, călărind prin viscol, cu gluga ridicată și chipul încrîncenat, printre cadavrele de cai sfîșiate de cîinii rămași fără stăpîn și sălbătăciți ai satelor și orașelor bulgare distruse de bombardamente, este departe de a fi un «portret de paradă», cum s-ar fi cerut?

★

Nu știm cu ce titlu și nici dacă într-adevăr va fi participat la marșul trupelor române în Peninsula Balcanică pictorul german Emil Volkers, născut în 1831 la Birckenfeld, absolut al Academiiilor de Arte Frumoase din München, stabilit la Düsseldorf, unde dealtfel va și reveni la bătrînețe și va muri în 1905, artist apreciat de Szathmáry și, prin el, poate, invitat de proaspăt-întronatul principe Carol de Hohenzollern, încă din 1867, să ia parte, ca desenator apreciat de cai și de scene militare, la manevrele armatei române, reorganizată

de domnitor după exemplul celei prusace. Într-adevăr, specializat în pictura animalieră, Volkens a căutat întotdeauna subiecte de compoziții în care să poată încăpea reprezentarea cailor, pentru anatomia suplă și vînjoasă, încărcată de energie, și eleganța cărora avea o adevărată patimă. În 1859, Volkens dăduse la iveală un întreg album litografiat, cu această temă. Atelaje de artilerie și escadroane de cavaleriști, scene militare în care atitudinile variate ale acestor nobile animale pot fi redată utilizînd toate însușirile și măiestria unei dotații și a unei profesionalizări mai mult decît remarcabile, cum erau cele ale lui Volkens, îl desemnează pe acesta drept cel mai indicat ocupant al locului de pictor militar al principelui României.

Cu o știință a anatomiei și o cunoaștere a raselor, tipurilor, obiceiurilor și aspectelor acestor ființe inteligente, ajutoarele omului în războaie de pînă la motorizarea ostașilor, Volkens s-a impus atenției celor cu răspunderi militare de la noi, și a luat parte probabil și la marș, în orice caz la ilustrarea mării campanii din 1877 – 1878, după ce, în anii anteriori, 1868 – 1872, ne dovedește prin temele unor tablouri în ulei, păstrate în colecția regală pînă la abdicarea dinastiei și trecute apoi la Muzeul de artă al Republicii, prezența sa în România.

Compoziția sa îmbină de obicei scena de gen în peisaj, cu pictura animalieră și natura moartă, și unește interesul entografic cu cel psihologic și sociologic, întocmai cum doreau să o facă și ceilalți pictori de aceeași îndrumare, Szathmáry, Preziosi și Trenk. Un *Chervan înaintînd prin zăpadă* (inv. 723, Galeria Națională, 0,500×0,795 m) înfățișînd cinci cai înaintași trăgînd cu efort o căruță cu coviltir prin stepa albă de nămeți, sub cer plumburiu, seamănă mult cu unele din reproducerile quadricrome din *Albumul Armatei române*. Artistul mînuia cu abilitate și tehnica acuarelei, cum se constată din cele două opere de la B.A.R.S.R., Secția de stampe, ambele cu subiecte din războiul de la 1877 (cota A.C. VII – 20,21), și din cea de la Muzeul de artă al Republicii, înfățișînd artileria română trecînd un rîu. Este clar că protagoniștii acestor opere, pentru autor, sînt mai mult caii decît soldații, prezentați și ei cu multă amănunțime, dar cu un vădit mai mic interes, în cadrul scenelor militare abordate. Dar Emil Volkens, cucerit acum definitiv de pitorescul, exotic pentru el, al costumelor populației din țările acestea sud-est europene, nu se poate opri să nu introducă într-una din aceste acuarele grupuri de țărani români privind mișcările trupei. Interesul pentru figura și viața țăranului român merge atît de departe la acest artist, încît la mai multe muzee din Germania, cel din Wiesbaden și cel din Köln, apar opere de el cu subiecte din lumea satelor României, foarte bogate în « culoare locală ». Contribuția sa la documentarea țării și străinătății asupra campaniei de la 1877 – 1878 rămîne însă să fie mai în amănunt și mai pe larg departajată de-acum încolo. Noi ne-am mulțumit aici să o semnalăm, constatînd că îndeobște s-a omis pînă azi să fie integrat cum se cuvine în cronica artistică a momentului istoric azi centenar.

★

George Demetrescu Mirea avea 24 de ani la izbucnirea războiului, și-și așteptase pînă atunci cu nerăbdare rezolvarea unei probleme, importante pentru cariera artistică a unui absolvent al Școalei de Arte Frumoase, cum era încă din 1874: trimiterea în străinătate, ca bursier, pentru specializare, ar fi trebuit să fie, la data începerii ostilităților, iminentă, căci la concursul pentru asemenea burse, din septembrie 1875, obținuse premiul. Este invitat să însoțească armatele în campanie, ca atașat pe lângă Cartierul General, alături de bătrînul Carol Popp de Szathmáry, de Nicolae Grigorescu și de Sava Henția, cu care, în primul său an de studenție la Școala de Medicină, condusă de doctorul Carol Davila, luase lecții de desen anatomic, disciplină absolut necesară unui medic, cum se gîndise la început să devină. Poate ca această relație să-l fi semnalat atenției generalului, care-i făcuse, într-un fel, o mare favoare, chemîndu-l ca al patrulea, cu toate că începător, într-o echipă de artiști consacrați. Muzeul Militar din București posedă în prezent carnetele de schițe de pe front ale lui Mirea, cu peste 40 de desene, notațiile sale directe, în creion, realizate în timpul campaniei: vederile, foarte sumare dealtfel, ale localităților prin care trec trupele, apoi scene din adăposturi, infirmieri și ambulanțe, aspecte de tabără și, mai rar, deși nu lipsesc, grupuri de luptă, acțiuni militare de prima linie ori pregătirile de atac din spatele frontului. Scenele alternează la Mirea cu chipurile de ostași și siluetele, uneori cam prea elegante

ca ținută decît s-ar fi putut cineva aștepta de la niște ofițeri și soldați bivuacînd sub cerul liber, ale unor militari în uniforma diverselor arme și funcții ostășești. În acestea din urmă transpare talentul de portretist al lui Mirea, dar se vădesc și cîteva din trăsăturile negative caracteristice ale producției sale portretistice de mai tîrziu, producție de succes, e drept, cu un mare răsunset social, mai ales în cercurile mondene, dar nu întotdeauna de o mare profunzime psihologică. Deși, în afara desenelor de factură portretistică, celelalte notații n-au un caracter prea elaborat, și nu par tocmai operele unui mare talent, se pare că o anumită trăsătură a lor, poate tocmai spontaneitatea, i-a impus lui Grigorescu, care l-a apreciat pe tînărul său camarad de echipă de pe front, fapt care-l face să-l recomande, după încheierea campaniei, lui Ion Ghica, pentru lecții de desen pe care avea să le dea unor persoane din familia scriitorului, fostul bey de Samos, om cu mare influență, prin protecția căruia Mirea își va rezolva în 1878 problema plecării la Paris pentru specializare, împreună cu sculptorul Ioan Georgescu, eveniment decisiv pentru formația sa. Din cîte se știe, amintirea campaniei pentru obținerea independenței de stat a României a rămas pentru Mirea, în acea epocă, la stadiul desenului preliminar, și nu l-a ispitit decît o singură dată mai tîrziu reluarea pe îndelete, în ulei, a uneia din temeile ce s-ar fi putut desprinde din « documentația » — cum am zice azi — întreprinsă pe front la 1877. Compozițiile sale de grup și peisajele cu figuri relevă totuși, la Mirea, în carnetele cu schițe din război, o propensiune pentru desenul conceput sintetic dintru început, gîndit larg, sumar, în linii și umbre energice, construite mental cu multă disciplină, înainte de a fi fost așternute, ca și un gust deosebit pentru exprimarea mișcărilor și stazelor, în atitudini diverse și caracteristice, prin viguroase accente grafice, proprii în genere unui stil de desenator cu viziune manifestă, în alb și negru, a picturalului. Predilecția pentru sinteză, formulată mai tîrziu de Mirea într-o scrisoare către Theodor Aman, în care pleda pentru redarea în « linii drepte și-n umbre în planuri simple mari », face ca însușirea fundamentală a viziunii sale să fie lesne de desprins și din aceste desene din tinerețea sa, nebîntuită prea vijelios, s-ar părea, de experiența gravă a războiului, din care receptează numai ceea ce este spectacol exterior, acțiunea, anecdotic tratată, fără motivările umane profunde. Nu trebuie uitat că Mirea va fi autorul *Vîrfului cu dor*, din 1884 — « gentila fantezie », cum o numea Delavrancea, care o considera una din gloriile artei române —, și-și va atrage, prin toate operele sale mondene, sufragiile criticii, în epocă, drept « întiul nostru pictor în mare », și « singurul artist de la noi care a învins, și a cărui victorie nu măi poate fi pusă la îndoială »³, cum scria același Delavrancea pe la finele secolului, exact în vremea cînd lui Grigorescu i se imputau « nonfinitul » și lipsa de « rendu ». Asemenea inadvertențe în judecata critică prea apropiată, în timp, de autorul comentat, nu sînt nimic neobișnuit. Indiferent de adecvarea la obiectul lor a unor asemenea formulări, este limpede că prestigiul lui Mirea și rolul său în societatea românească aveau să se răsfrîngă în chip pozitiv și asupra genului slujit de el, în tinerețe, în chip arît de parțial: pictura istorică. Faptul de a nu o fi ocolit, de a-și fi pus, într-o măsură cît de puțin spectaculoasă, talentul în slujba consemnării unui moment de răscruce din istoria patriei va fi un exemplu pentru cei ce, în deceniile următoare războiului pentru independență, cînd literatura ce glorifica eroii anilor 1877–1878 va da o aură de legendă faptelor, aveau să dorească a se apropia de evenimente, și a le reconstitui din imaginație, cum au făcut-o un Ștefan Luchian, cu talent, sau un Oscar Obedeanu, mai mult idilic și sentimental decît adecvat.

În pofida canonului de mai bine de nouă lungimi de capete în trup, pe care portretistul monden din Mirea nu-i îngăduia reporterului de front să-l uite, figurile de militari desenate de tînărul artist au, cu toată idealizarea siluetei, relieful și pregnanța operelor extrase dintr-o experiență umană autentică, chiar dacă nu întotdeauna la fel de profundă. *Toboșarul* de la Muzeul Militar Central, *Dorobanțul cu ranița* sau *Roșiorul călare* sufăr, într-adevăr, de această « astigmată » deformare — alungire longitudinală, care le conferă un aer de manechine de la casele de modă —, dar iată și *Sanitarul*, tot din aceeași colecție,

³ Delavrancea, *Salonul Ateneului*, în *Revista nouă*, nr. 3 din 15 martie 1889, p. 97–99. Citat în G. Dragomirescu

și Ion Frunzetti, *George Demetrescu Mirea*, București, 1940, și în Theodor Enescu, *Mirea*, București, 1970.

datat olografic Plevna 1877, desen puternic, de un clarobscur tranșant și aproape dramatic, sesizant prin autenticitatea ținutei și expresiei personajului.

Sintezele pe care artistul le-a încercat, în grafică, sînt viziuni generale ale cîmpului de luptă: *Tabăra armatei române* sau *Corturile unui regiment de dorobanți*, cu notații exacte, dar mai mult descriptive și reci. În unele opere, mai ales în cele care-i dau puțința să-și dezvolte interesul pentru personajul uman, chipul de a concepe volumele în spațiu, trasîndu-le în tente acromatice de creion și cărbune sau conté, în planuri foarte largi, vădește – cum s-a spus – o afinitate cu desenele din aceeași campanie ale maestrului mai în vîrstă, Grigorescu, care-l remarcase și-l apropiase în decursul lunilor petrecute laolaltă. Anume lucrări, ca *Ofițer prezentîndu-se*, sau cele patru figuri izolate, analizate mai sus, pot demonstra în Mirea un excelent desenator; prea puțin îl separă de clasa celor mai bune desene ale lui Grigorescu de pe front, dovadă că și Mirea ar fi putut ajunge la compoziții, definitive în atelier, care să dea acestei teme importanța cuvenită. Este de regretat că succesele, prea repede venite, l-au depărtat pe G. D. Mirea de un filon al talentului său în care s-ar fi putut, desigur, ilustra mai cu temei decît prin portretistica sa convențională sau printr-un « monumental » înțeles idilic, cum s-a întîmplat.

Experiența umană de limită a conștiinței și de încercare tensională a valențelor subconștientului, care la Grigorescu, de pildă, a produs efecte remarcabile, cu atît mai mult cu cît l-au împins să se manifeste într-un chip în care de-a lungul întregii sale cariere nu s-a mai produs nici o manifestare de mare adîncime psihică, la Mirea a rămas nefructificată altfel decît prin cîteva eboșe. Destinul social al artistului l-a configurat în alt fel.

O singură dată, doisprezece ani după război, în 1889 (desigur, îmboldit de exemplul lui Grigorescu, de al cărui *Atac de la Smîrdan* se vorbea pe atunci cu pasiune, în chip contradictoriu), Mirea a încercat să-și transpună într-o compoziție în ulei, intitulată *Bătălia de la Smîrdan*, ceva din materialul adunat în caietele de schițe, dar acest tablou, expus la Muzeul Militar Central în circuitul definitiv al exponatelor, este departe de a putea sta alături de eboșele grigoresciene în ulei, numeroasele și variatele mari compoziții atît de nedreptățite de contemporani, și preferința acestora pentru Mirea ni se pare neavenită. Opera « definitivă » a acestuia, exigua *Bătălia de la Smîrdan*, ni-l vădește ieșit cu totul, la distanță de peste un deceniu, din atmosfera autenticității unei experiențe umane vii, și intrat în zona de preocupări a « tematicii », la care dorește să răspundă prin alinierea doar anecdotică, literară, de ordinul subiectului, și nu printr-un efort de a face adevărată operă de pictor. Nici ca arabesc grafic, nici ca gamă cromatică și nici ca unitate compozițională, opera nu se dovedește a fi rezultat al unui proces psihic firesc: este un artefact, drept răspuns la o comandă, așa cum Statul Major al Armatei ar fi ținut să fie și pînza, contestată de comanditari, a lui Grigorescu.



Mirea era un pictor îndrăgostit de figura izolată, mai curînd decît de ambientul ei, și încă și pe aceasta era tentat să o idealizeze, așa încît suita de opere scontată de cei ce-l mobilizaseră n-a apărut.

Ceva mai bătrîn decît el, avînd în urmă-i o viață grea, de necazuri și griji, surzit de mic și trist, Sava Henția (n. 1848) este, dimpotrivă, un exemplu de artist realist, născut pentru compoziție, după care tînjea. Experiența războiului trăită din plin, ca atașat pe lingă ambulanța Marelui Cartier General al Armatei, a însemnat pentru el efectiv un prilej providențial și nesperat de progres artistic.

Cariera sa de pînă la 1877 fusese destul de plată, de puțin marcată de evenimente. Obligat să execute portrete convenționale, efigii corecte și îndeajuns de banale cîteodată, lucrate rareori cu tragere de inimă, poate chiar și după fotografii, la cererea clientelei platnice, Sava Henția este profund zguduit din cutumele acestui început de rutină profesională, reușind, în campania la care ia parte, să readucă la suprafață calități de observație vie, de vioiciune a notației și de seriozitate a meșteșugului, calități existente în străfundurile sufletului său, și care nu așteptau parcă decît să li se ofere prilejul de manifestare. Războiul din 1877 – 1878 i-l oferă din plin.

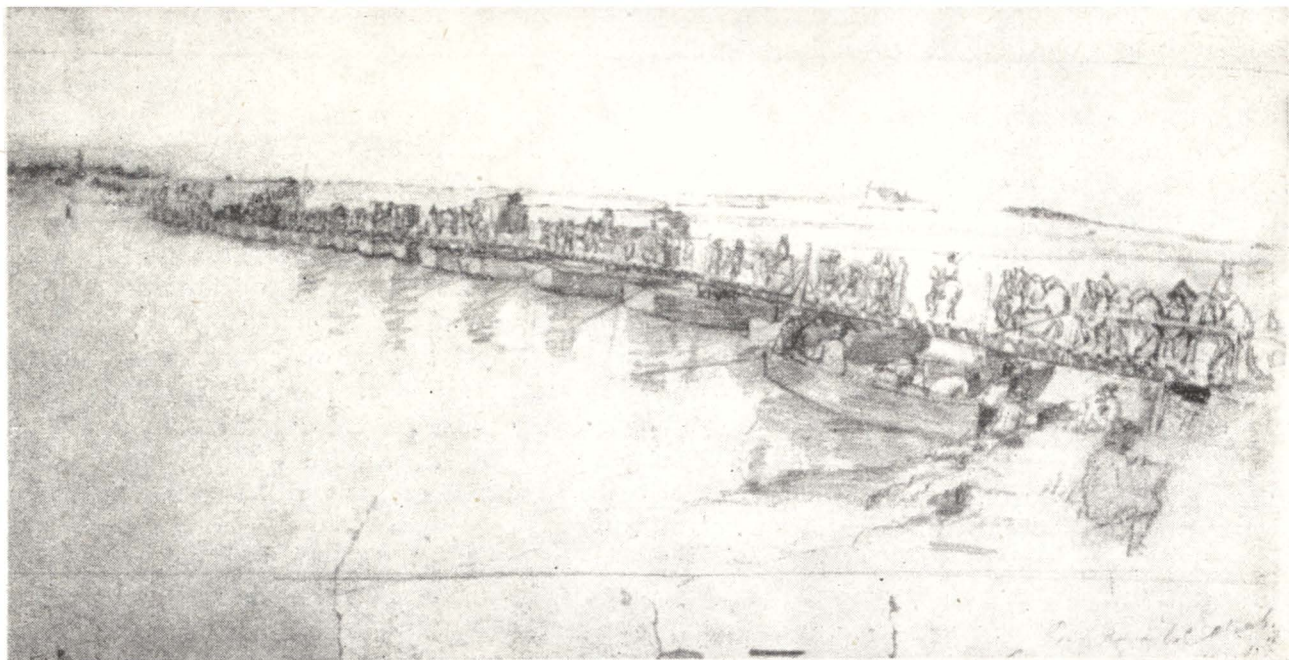


Fig. 1. — Sava Henția, *Pod la Corabia*, 1877, creion.

Sava Henția este prezent la toate fazele războiului, căutînd avid prilejul de a desena și picta scene reale din viața ostașilor, ca și din lupta lor, scene ce constituie opere autonome unele, altele pregătind compoziții viitoare, reluate în liniștea atelierului său după întoarcere. De la începuturile acțiunii militare aflat în imediata apropiere a trupelor din prima linie, ne-a lăsat o serie de notații și schițe în creion și cărbune, precum și compoziții în acuarelă și ulei, înfățișînd atît iureșul bătăliilor, cît și viața de bivuacuri și tranșee, priveliști ale orașelor bulgărești trecute prin focul războiului, de un straniu pitoresc.

Mai puțin spontan decît Grigorescu, atît în grafica pregătitoare a picturii, cît și în tablourile finite, Henția pare adeseori lipsit de brio și de eleganță în execuție. Operele sale, cu insistențe și căințe în așternerea liniei și tușei, cu reveniri, cu adaosuri cîteodată penibile, vădesc caracterul doar mnemotehnic (intențional) al notațiilor luate pe viu, care nu caută să fie opere în sine, ci simplu și cinstit material documentar, dar surpriza noastră este mare, în ceea ce privește nivelul realizărilor sale artistice, de fiecare dată cînd pictorul, pe loc sau mai tîrziu, își definitivează compozițiile. Ajuns să-și rotunjească viziunea, compunînd în ulei pe pînze, destul de reduse ca dimensiune, scenele istorice la care asistă, pictorul echili-

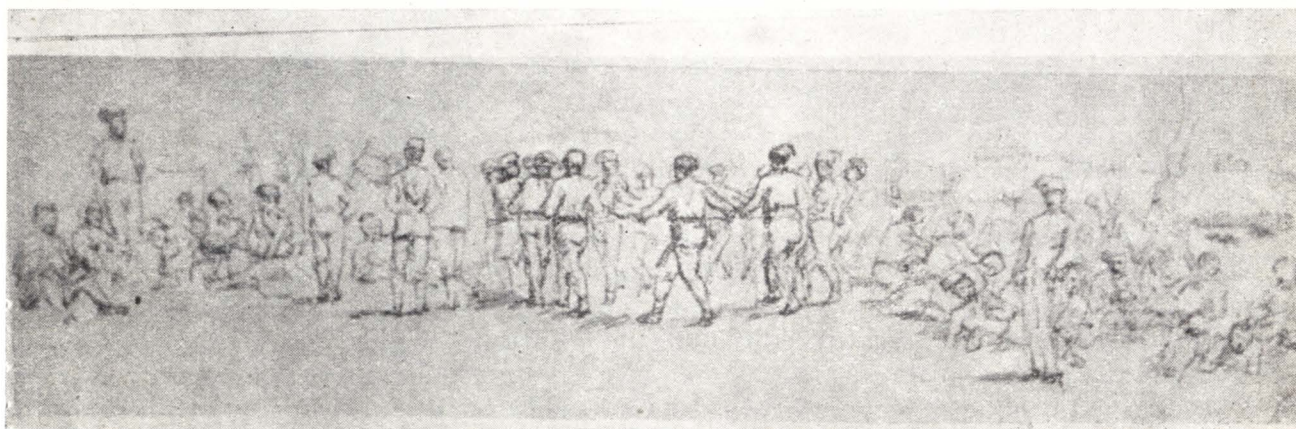


Fig. 2 — Sava Henția, *Soldați jucînd hora*, creion.

brează compozițional totul, fără să-și stăvilească tendința spre redarea mișcării și avântul mult mai vădit al execuției, înfățișându-ni-se din nou stăpîn pe mijloacele sale, puse la îndoială în desene. Mai elaborate, după o îndelungă triere a materialului înmagazinat, cu criterii de selecție a imaginilor ce se vădesc a fi opțiuni de ordin intelectual, mai curînd decît de gust, Henția ne oferă deosebit de coerent și ca viziune, și ca stil, cîteva dintre cele mai importante și mai autentice opere reflectînd realitatea războiului, din cîte cunoaște pictura românească. (E drept, sînt și destule lucrări în material definitiv, care par încă exerciții.)

Muzeul Militar Central posedă, astfel, două pînze în ulei înfățișînd fiecare un roșior, ambele semnate și datate 1877, vădite exerciții pentru portretele de militari ce trebuiau integrate compozițiilor ca și figurile pitorești de turci, ca de pildă pașnicul *Turc cu narghilea*, desenat în creion și cretă albă pe hîrtie ocră și datat *Nicopole 1877*, fost în colecția Muzeului Toma Stelian, echivalentul unui ulei cu același titlu (*Turc fumînd narghilea*) din Muzeul mixt de la Sebeș. Un caracter similar îl are majoritatea graficii lui Henția din 1877 – 1878. Ea consemnează scene cu titluri autografiate cu *Românii sosind pe malul drept al Dunării la Corabia* (Muzeul de artă al R. S. România, inv. 1389), sau ca *Telegraf de campanie*, datat din 1877 de la Calafat (creion pe hîrtie, Muzeul Militar Central, inv. D 1108), ori, cum arată însemnarea autografă în creion, *Românii trecînd Dunărea pe la Corabia, 1877, prima trecere* (de asemenea din colecția Muzeului Militar Central, inv. D 1103, fost în colecția Anastase Simu pînă în 1929). Tot la Corabia, în 1877, *Soldați români jucînd hora*, un desen care încearcă să surpîndă starea de spirit a trupelor pornite să dezrobească țara (Muzeul de artă al R. S. România, inv. 1393). Un *Repaos al ostașilor în lagărul Calafat* și un *Car cu boi la Turnu Măgurele* (primul din Muzeul Militar Central, inv. C IV 181, și celălalt din Muzeul de artă al R. S. România, inv. 1384) arată preocupări de a nota preliminariile campaniei propriu-zise în sînul armatelor române. La Cotroceni, înainte de începutul campaniei trupelor române, Henția surprinsese o scenă de tabără a trupelor rusești, într-un desen în creion, semnat și datat 1877, olografiat *Dejunul rușilor pe cîmpul de la Cotroceni*, iar aspectul ce-i reușește atît de bine, al bivuacurilor, va continua să-l intereseze atît în grafică (creionul *Lîngă lagărul din Calafat*, Muzeul de istorie al R. S. România), cît și în pictură, prin splendida vedere în ulei a bivuacului trupelor române, aflată la Muzeul de artă din Iași (inv. 171), cît și prin cel de la Muzeul A. Simu al Municipiului București (inv. 528). Îl interesează pe artist, de asemenea, animalele de povară care vor ajuta transportul materialului de război, catîri și cai, văzuți cînd ca studii, de tipul celui semnat și datat *Nicopole* (fost la Muzeul Simu și la Muzeul Toma Stelian, azi la Muzeul de artă al R. S. România, inv. 1385) intitulat *Catîr*, cînd ca scenă cu mai multe personaje zoomorfe. Creionul pe hîrtie intitulat *Din lagărul de la Calafat, un grajd de cai* (Muzeul Brukenthal, Sibiu, inv. 164/VIII) sau uleiul ultracunoscut sub titlul *Cai la conovăț* de la Muzeul din Brăila, ori *Herghelie* (semnat și datat cu pastă roșie: S. Henția, campania din Poiana 1877), cel intitulat *Cai și corturi* ulei pe pînză, nesemnat și nedatat, de la Muzeul Simu al Municipiului București, apoi *Transportul de provizii pe front*, de la Muzeul de istorie al R. S. România, sînt opere ce reprezintă, toate, dovezi absolute ale marelui interes acordat de artist pînă și aspectelor celor mai puțin epice, celor mai modeste amănunte prozaice ale campaniei. Cîteodată artistul este atent mai puțin la acțiune, cît la aspectul spațiului ei ambiant. Dacă în uleiul de mici dimensiuni ce înfățișează o *Baterie de artilerie la Calafat* (fost la Muzeul de artă din Iași, actualmente la Muzeul de artă al R. S. România), amplasarea tunurilor și pregătirile de luptă ale servanților dindărătul parapetelor împletite din nuiele sînt ceea ce îl interesează, alteori simpla notație a peisajului ce constituie teatrul luptei sau chiar a priveliștilor de tîrguri și orașe ruinate, de-a lungul cărora a mărșăluit odată cu trupele, este suficientă pentru artist, care găsește resurse îndeajuns de mari de expresivitate fără adaosul acțiunii în care ar putea să se integreze și personajele umane ori animale, ci doar făcînd din spațiul războiului, fizic resimțit, ca un spațiu al faptei, protagonistul operei desenate sau pictate. Uneori interesul este vădit prozaic, prevalent descriptiv, dar nu lipsit de conotații epice majore. Așa stau lucrurile, de pildă, cu uleiul de la Muzeul de artă al R. S. România, inv. 1465, intitulat *Gară de mărșfuri*, și semnat cu datarea din 1877: fără preci-

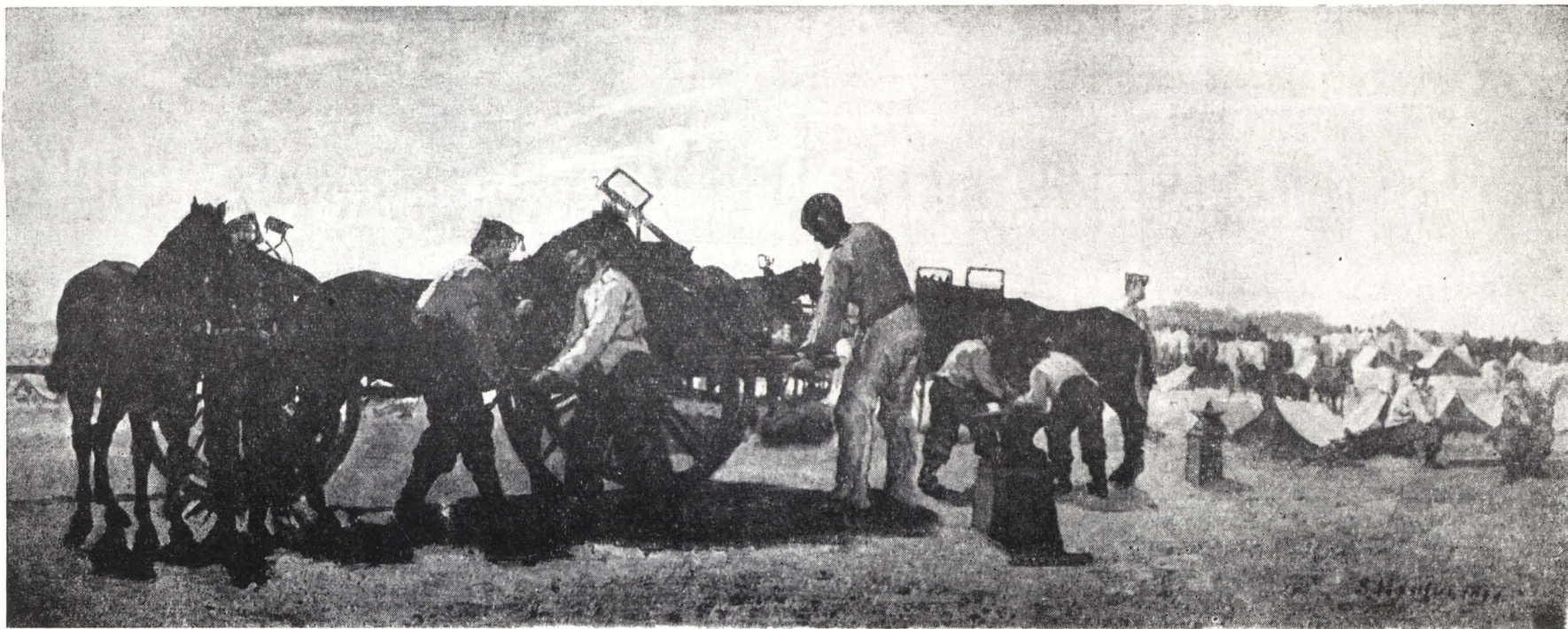


Fig. 3. — Sava Henția, *Scenă militară în 1877*, ulei.

zarea cronologiei expres afirmate, opera ar putea fi oricînd luată drept un peisaj de tîrg oarecare. În fond, este oglindirea, printr-o imagine cu un caracter descriptiv și denotativ foarte acuzat, a febrei intensei activității de dindărătul frontului, aspect de mobilizare a resurselor de ordin economic ale țării. Gara este văzută dinspre magaziile ei de cereale, asaltate de care și de căruțe ce transportă sacii de grîu destinați frontului, sporind neconținut stivele, de pe acum destul de înalte, acoperite împotriva ploii cu prelate multicolore, peticite, peste dominanta lor de kaki militar — ceea ce oferă un prilej de variații cromatice —, provizii ce-și așteaptă vagoanele, vizibile în partea stîngă a cadrului. Acest curios tablou, denotînd cu putere intensitatea observației motivului la un pictor realist cum este Henția, îmbină peisajul de periferie tîrgovească cu scena de gen, prin elementul rustic al carelor cu boi mîinate de cîte un țaran în costumul tradițional — ițari și cămașă albă — ce aduce o notă idilică în ansamblu, și cu o scenă de muncă. Este vizibilă febrilitatea acțiunii descărcării sacilor de către muncitorii orînduiți în piramidă, peste hărnicia căroră trece, ca un simbol al integrării într-o mare efortare națională, portativul sîrnelor de telegraf purtătoare de ordine și dispoziții, sîrme ce taie orizontal cerul alburii, pînînd un accent grafic în pictură. Este o dovadă de capacitate remarcabilă de invenție a motivului, selecționat dintr-o porțiune de realitate, recepționată cu sensibilitatea trează a unui pictor care îmbină, cu sentimentul peisagistic, interesul reportericesc pentru faptul caracteristic, ce dă măsura istorică a momentului.

Sumbra realitate a războiului la Henția apare adeseori oglindită în simplul aspect al cîte unui peisaj, cum sînt *Ruinele de pe malul Dunării* (Muzeul de artă al R. S. România, ulei pe carton, provenit din Muzeul Simu), unde atenția artistului se îndreaptă mai ales spre aspectul clădirilor incendiate și distruse de bombardamente. Henția pictează peisaje în care războiul este prezent doar prin cîte un sul de fum, aburind panta unei coline și unindu-se cu norii deasupra orizontului, pentru a ne indica faptul că priveliștea, aparent pașnică, este de fapt un teatru de luptă, și că versantul colinei contemplate de artist, cu aparența unui simplu motiv de lirică peisagistică, este supus unui bombardament de artilerie ucigător. Artistul a notat mai multe asemenea contraste între priveliștea calmă și sensul pe care ea îl capătă ca spațiu-receptacul al acțiunii umane, și ele l-au obsedat multă vreme, dacă și peste un deceniu uleiuri, datate 1886 sau 1887, cum este cazul cu *Caii la conovăț*, vor relua teme din schițele sale în creion. Henția nu este ceea ce se cheamă un « pictor de istorie » în sensul deplin al cuvîntului. Nimic din rețetele picturii batailliste, de factură academică, neoclasică sau romantică, nu transpare în compozițiile sale. Cu toate acestea, unele dintre ele sînt mărturii absolute ale unor realități istorice, ce angajau deopotrivă conștiințele și constituiau imboldurile acțiunilor înfățișate, decupaje ale unui film mental, în secvențe convingătoare, care permit privitorului reconstituiri ample de mișcări sufletești colective, cu aspectul celei mai directe autenticități. Dintre scenele de bivuac, cea mai reușită ni se pare cea aflată la Muzeul de artă din Iași, lucrare de mari dimensiuni (0,660 × 1,285). Bivuacul ocupă, cu corturile sale albe aliniate, planul al doilea al pînzei, înălțat de un dîmb, în fața corturilor și între corturi, lîngă cazanele de bucătărie îngropate în mal, sub care mocnesc focuri, sau lîngă ciuberele cu apă de băut fiind distribuiți, în atitudini foarte variate, ostași dedați îndeletnicirilor tipice de tabără. În primul plan, elemente mobile, ca o saca dejugată, cu un grup de cai alături, văzuți din spate, dintre care pe unul un soldat tocmai îl potcovește. Convoiul de furgoane ce vine din dreapta e precedat de un ofițer călărind un cal alb, ceea ce nu produce, pare-se, o prea mare mișcare în tabără, surprinsă într-un moment de mai puțină agitație războinică, de vreme ce într-un cort conic, cu streășina ridicată ca o vizieră, artistul ne face să vedem ofițeri adunați în jurul unei mese pe care sînt desfășurate hărți. Ca episod narativ, ca secvență de scenariu cinematografic, eventual, scena este, în ansamblul ei, perfect echilibrată și compusă cu multă știință. Ea sugerează tihnită atmosferă a răgazului provizoriu, gustat din plin de cei ce se pregătesc pentru viitoarele acțiuni, și straniile ciuperci ale corturilor ne fac să simțim prezența unui relativ confort, sporit de forfota militarilor în repaus, dedați ocupațiilor felurite ale momentelor de reîmprospătare a forțelor, inerente pentru cei atît de solicitați. Firescul atitudinilor, compunerea variată a grupurilor, minuțiozitatea cu care fiecare personaj este reprezentat,



Fig. 4. — Sava Henția, *Tabără*, ulei.

oricît de distanțat de primul plan, este studiat și încorporat în ansamblu sînt calități de mare epician al imaginii vizuale și dau întregului cîmp cuprins în tablou o veridicitate, certificată și de notația de stil *plein-air*-ist a direcției și intensității luminii, a stării atmosferice din momentul în care se petrece scena. Este mai curînd o reușită unică în creația lui Sava Henția această foarte realistă scenă de tabără soldățească în plină campanie, operă care, cu toată preocuparea sa de a reda aspecte de bivouac, își va găsi cu greu perechea. În



Fig. 5. — Sava Henția, *Bivouac 1877*, ulei.

alte formule de compoziție, ca în acea intitulată *În tabără*, de mici dimensiuni (0,300 × 0,530 m.), din Muzeul de artă al R. S. România, Sava Henția s-a ingeniat să înfățișeze grupuri de soldați păsărați printre bordeie de pământ, pe dîmburile unui peisaj, care însă, prin insistența pictorului de a-i nota accidente de teren, tușurile de pe o pantă întinsă pe mai mult de două treimi din suprafața pînzei, lasă să se creadă că este vorba în primul loc de un interes peisagistic, mai curînd decît de o intenție de compoziție, căci oamenii apar ca un « stafaj », pe al doilea plan al interesului, într-un adevărat « peisaj cu figuri » tipic.

E drept că după terminarea campaniei, reluîndu-și unele din schițele creionate la fața locului, selecționînd din ele tipuri, atitudini, mișcări, proiecții abreviate ale unor anatomii văzute în perspectivă (*raccourci-uri*), Henția va încerca să facă așa fel încît latura sa de pictor de istorie să fie cea pusă în valoare. Dintr-o pictură în ulei pe carton, datată din 1870 (inv. 4048, Muzeul de artă al R. S. România), ca și din alte încercări, ca *Luarea Sarmisegetuzei*, de la Muzeul Militar Central (inv. 22542), sau ca *Sacrificiul lui Traian la construirea podului de peste Dunăre la Drobeta* (ibidem, inv. 22543), se vede că genul compoziției istorice l-a tentat de timpuriu. Era firesc, deci, să se încumete a reconstitui, îndată după întoarcerea din război, cu mai mult patos de pictor bataillist, acțiunile eroice la care fusese martor. În 1878, întors acasă, lucrează în acuarelă tablouri ca *Domnitorul Carol I la Calafat*, un compromis între portretul de paradă și scena istorică, de mari dimensiuni (0,530 × 1,420 m, Muzeul Militar Central, inv. 16526), apoi *Trecerea trupelor române pe podul de peste Dunăre la Corabia* (acuarelă pe hîrtie, 0,960 × 1,420 m, Muzeul Militar Central, inv. 11232), sau, în 1879, *Domnitorul Carol cu suita în războiul din 1877*, fostă la Pinacoteca Municipiului București, pînă la crearea Muzeului de artă al R. S. România (inv. 3060), și tot atunci execută (și datează 1879) acuarela înfățișînd o scenă din războiul pentru independență, infanteriști la atac. Să spunem însă pe nume lucrurilor; ca și în cazul *Întîlnirii din 1877*, transpunerea schiței din creion în culoare nu avantajează de fel temperamentul pictorului, care, dacă se complăce în exactitatea notației atitudinilor, este lesne de ghicit că se simte stînjenit de tiparul compozițional și de aerul declamatoriu al acțiunilor, pe care le dorește aici înfățișate cu un sentiment cît mai aproape de al genului odei ori baladei. Interesant este că Sava Henția reușește compoziții istorice în ulei extrase din documentația din timpul campaniei, nu numai în registrul grav, ci și în acela al prozei cu tonalități grotesti și ironice. Astfel, tabloul de la Muzeul de istorie al R. S. România (inv. 5796) intitulat *Transport de provizii pe front*, menționat mai nimerit în trecut cu numele *Aprovizionarea dorobanților români în Bulgaria*, este o scenă de un realism trecut mult peste limitele observației obiective, către o interpretare șarjată, cu efecte hazlii, învecinînd umorul ușor cu sarcasmul tragic. Foarte interesantă ca document, pînza înfățișează în plan mediu o colină pe care coboară un șirag de dorobanți călări pe catîri, împotmoliți la trecerea unui podeț prost întreținut, pe care încăpăținatele animale de povară, încărcate cu funii de cepe, știuleți și dovleci, păsări legate în jerbă, verze și saci, se obstinează să nu-l treacă, cu toate îndemnurile desperate ale ostașilor. Primul plan e ocupat de această funambulescă suită animalieră, combinată cu puncte de interes natur-mortist. Aproape în centrul pînzei, văzut lateral, de profil, un măgar proptit cu copitele din față în bîrnele podețului, și încărcat cu giște și curci, atîrnîndu-i cu capul în jos, pe spinare, opune rezistență ostașului care-l trage de urechi și de căpăstru, și celui care-și închipuie că-l poate clinti împingîndu-l vîrtos din spate. Pe colina din fund se văd focurile trupei. Un ciine, oprit, întors să privească scena, în primul plan stînga (personaj mobilant ca în tablourile lui Frans Snyders), și un cal mort pe pajiștea din planul mediu, mîncat de ciori și de alți ciini, dau faptului de viață prozaic polaritatea afectivă cerută de interpretul scenei, care împletește astfel notația picarescă cu macabrul unei sugestii a iminenței dansului morții. Idilică într-o oarecare măsură, hazlia caravană care înșiră printre animalele de povară și o mică turmă de capre, rechiziționate pentru hrana trupei, duse spre sacrificare, sugerează, sub un cer senin și într-o lumină de vară însorită, apropierea momentului decisiv al destinelor umane, neînchipuit de învecinate sorții celorlalte viețuitoare din tablou, preocupate pînă una alta de clipa prezentă și de îndeplinirea nevoilor fizice, dar riscînd, de-a lungul șirului de clipe dedate acestor îndeletniciri, întîlnirea cu momentul final al existenței. Este un document de război

care denotă că artistul nu avea tot timpul mentalitatea oficială de reporter pus în slujba autorității militare ce și l-a atașat, și că umanitatea lui surprinde fondul, căptușit cu tragic, al banalului grotesc din scenele prozaice ale unui război văzut dindărătul liniilor înaintate.

Sînt aici aspecte foarte variate ale unor încercări de pictură compozițională și peisagistică ieșită din istoria contemporană, care fac cinste lui Sava Henția, nu numai ca pictor realist, ci și ca ilustrator al unei eventuale literaturi memorialistice de invenție proprie ca tematică, extrasă din adevărul anilor 1877–1878, deopotrivă eroici, avînțați, plini de elan și greu de suportat pentru rigorile la care supuneau populația și trupele, ale anilor războiului pentru independență.

Animat de sentimente profund omenești, Sava Henția, descendentul unei familii de țărani săraci din Transilvania venit să-și caute un mod de viață mai puțin greu la București, unde a cunoscut, ca ucenic de fotograf, neajunsurile unei existențe muncite și exploatate nemilos, nu poate rămîne nesimțitor nici la unele aspecte, diferite de cele epice, ale realității umane trăite în vremea evenimentelor istorice la care lua parte. Reversul lor grotesc și tragico-sarcastic nu este tot ce a descifrat artistul în experiența trăită; alte înfățișări ale relațiilor de viață noi, întronate de realitatea războiului, îi sînt de asemenea revelate. Într-un tablou care poartă și titlul de *Peisaj cu ruine din Plevna și Cortul părinților țărani vizitîndu-și copiii* (Muzeul de artă din Ploiești, o variantă) expus de Henția la 1881, autorul abordează nu numai o temă picturală nouă pentru el – efectele luministice ale unei scene cu ecleraj slab, sub umbra unui cort instalat pe cîmpul de luptă, printre ruine –, ci și un subiect cu o semantică deosebită: înduioșătoarea scenă a întîlnirii ostașilor în tabără, cu părinții lor țărani, veniți să-i vadă pe front, cu temerea că-i vîd pentru ultima oară.

O anume energie a tușei, pusă liber, și unele împăstări, mai cu seamă în primele planuri și acolo unde materialul solid e analizat optic, în ruinele ce-i stîrnesc simțul pictural, al particularizării culorii în funcție de suportul ei, fac din această operă a lui Sava Henția o încercare pe care, după deceniul al patrulea al vieții sale, va fructifica-o adeseori, într-o peisagistică realistă de mare sinceritate și de efect estetic net superior.

★

Astfel, războiul din 1877–1878, prin forța catalizatoare de reacții psihice pozitive pe care o implică pentru o natură artistică dotată, experiența aceasta umană limită, a contribuit la ecloziunea și coacerea unor talente care, fără acest prilej, poate, ar mai fi întîrziat pînă să-și afle un real drum al lor. Chiar și un artist care n-a putut avea un rol în campanie, cum este realistul Mihail Ștefănescu, autor, pe vremea studiilor sale de perfecționare prelungite în străinătate, și al unor compoziții ca *Voluntari din Capri*, episod din istoria contemporană, nu se poate opri să nu vibreze, consonant cu pulsul întregii țări, electrizate de elanul independenței, și, dacă nu pictează scenele războiului, la care nu ia parte, cel puțin își oferă tablourile pentru loteriile organizate în beneficiul armatei și posturilor ambulanței sanitare ce-o însoțeau. Dealtfel, asta se întîmpla în preajma morții artistului, ce avea să survină, pe cît se crede, înainte de 1880⁴.

★

Cea mai importantă simbioză între pictura de observație realistă, mergînd adeseori pînă la concurența cu fotografia în acumularea detaliilor și elementelor de ordin descriptiv, denotativ, pe de o parte, și pictura de autentică expresie a sentimentelor umane se produce însă în cazul lui Nicolae Grigorescu. Faptul că, mai mult poate decît pe Szathmáry, Mirea și Henția, neastîmpărul temperamental al acestui mare investigator l-a împins să se amestece printre soldați și să consemneze războiul de la 1877 de la nivelul unei « linii vizuale identice traiectoriei glonțului », așa cum remarcam într-un studiu din tinerețe⁵, încarcă opera sa din acest moment istoric cu un mesaj polivalent, cu un netăgăduit caracter polisemic. Cel care-și începuse cariera de pictor de istorie, pe urmele lui Lecca și Aman din prima fază,

⁴ Teodora Voinescu, în *Analecta Institutului de istoria artei*, 1946, nr. 3–4, p. 16–29.

⁵ Cf. Ion Frunzetti, *Pictura de istorie și experiența războiului*, în *Universul literar*, 1941.



Fig. 6. — Sava Henția, *Cai la conovăț*, ulei.



Fig. 7. — George Demetrescu Mirea, *Schită din războiul de la 1877*, creion.



Fig. 8. — Nicolae Grigorescu, *Cărușe debarcate cu soldați*, creion.



Fig. 9. — Nicolae Grigorescu, *Convoi de prizonieri, peniță*.



Fig. 10. — Nicolae Grigorescu, *Călăraș, cărbune*.



Fig. 11. — Nicolae Grigorescu, *Roșior călare, cărbune și cretă albă*.

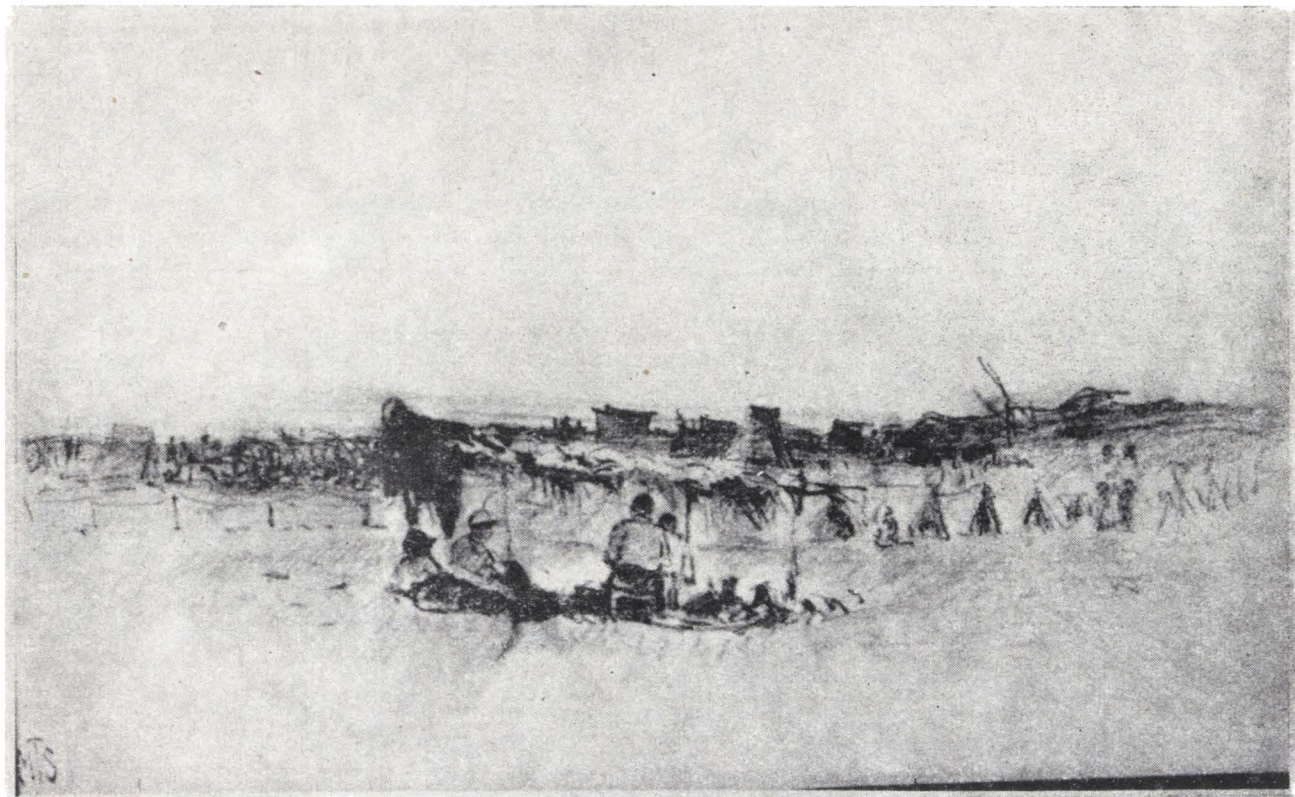


Fig. 12. — Nicolae Grigorescu, *Bivnac*, creion.



Fig. 13. — Nicolae Grigorescu, *La Corabia*, creion laviu.



Fig. 14. — Nicolae Grigorescu, *Convoi, iarna*, ulei.

cînd, pe la 1854, încercase și el un *Mihai Viteazul la Călugăreni*, ca apoi să încerce alegoria cu zimbrii și vulturul din perioada Unirii Principatelor, celebrată și printr-o *Horă a Unirii*, mult mai puțin « pictură de istorie » cît scenă de viață reală, va părăsi definitiv perspectiva pictorului de imaginație și intenționalitatea apologetică, pentru a sintetiza, într-o artă de observație plină de participare afectivă reală, tot ceea ce în lungile marșuri pline de primejdii, suportînd frigul, oboseala, foamea, nopțile sub cerul liber și riscîndu-și viața neconținut, învățase alături de soldați ce înseamnă realitatea războiului.

La 39 de ani, cînd izbucnea războiul, Nicolae Grigorescu (născut în 1838) era un artist cunoscut, despre care mulți începuseră să-și dea seama că este mai presus decît toți contemporanii săi, oricît de consacrați și de oficial admiși, ca Aman. Faptul de a putea participa la mari expoziții colective, ca « Expoziția artiștilor în viață » din 1870, cu 26 de opere deodată, ceea ce însemna aproximativ a patra parte din lucrările expuse, iar la expoziția Societății « Amicilor Bellelor Arte », din 1873, cu nu mai puțin de 148 de lucrări (o adevărată retrospectivă a succeselor sale picturale din toate etapele unei evoluții aflate pe atunci la apogeul ei), îl impunea respectului unanim și admirației neîngrădite a cunoscătorilor de artă. Artistul căruia, la 1868, împăratul francezilor, Napoleon al III-lea, îi cumpărase un tablou la expoziția pictorilor de la Barbizon, și care avea în palmaresul său trei participări la Salonul din Paris (1868, 1869 și 1877) și una la Expoziția universală din Viena (1873), om studiat în străinătate și călătorit prin Franța, Austria, Italia, Grecia și Turcia, se afla acum în situația de a alege între ispita de a-și vedea liniștit de o carieră care începuse a i se profila în viitor ca strălucită, și a rămîne deci în Franța, unde se afla la izbucnirea războiului, într-o ipostază, și între datoria de a se întoarce grabnic în patrie, spre a se pune la dispoziția autorităților militare și a-și sluji țara ca orice bun cetățean. Pictorul a ales varianta a doua a acestei alternative. Cu sprijinul aceluiași general dr. Carol Davila, el este mobilizat în calitate de artist, însoțind armatele.

Activitatea lui Grigorescu din timpul Războiului pentru Independență a făcut de mai multe ori obiectul unor studii apreciate. G. Oprescu în 1941, publicîndu-și sub egida Academiei Române studiul despre *Grigorescu desinator*, consacră desenelor sale din etapele succesive ale campaniei de la 1877 o fundamentală analiză. Completate prin studiile lui Remus Niculescu de o mare bogăție de informații, sintetizînd sursele cele mai eteroclite și mai disparate într-un întreg interpretativ unitar de o mare coerență, considerațiile de atunci



Fig. 15. — Nicolae Grigorescu, *Sentinelă*, ulei.



Fig. 16. — Nicolae Grigorescu, *Spionul*, ulei.



Fig. 17. — Nicolae Grigorescu, *Studiu pentru roșior călare, ulei.*

bătrînul profesor și le completa în 1970, cînd, împreună cu elevul și colaboratorul său, așa cum mărturisește în prefață, scoate volumul *Maturitatea și ultimii ani* dintr-o monografie N. Grigorescu, pentru care configurarea tinereții maestrului avusese loc într-un chip strălucit, cu aproape un deceniu și jumătate înainte, prin strădaniile aceluiași Remus Niculescu, semnatarul memorabilului studiu care a însemnat începutul unei ere noi pentru exegeza grigoresciană. Studiile ulterior publicate de același istoric de artă, a cărui mare monografie, în mai multe volume, însoțite de catalogul științific al celor peste 4 000 de lucrări ale pictorului, este tot mai înfrigurat așteptată, au adus lumini noi asupra întregii biografii și asupra operei marelui nostru pictor național, de care în parte a ținut seama volumul din 1970, apărut sub semnătura doar a profesorului, din dorința, pare-se, a elevului. Urmînd cursul informațiilor desprinse din foarte nutritivul capitol al acestei lucrări, intitulat *Războiul pentru Independență în creația lui Grigorescu*, putem fi în măsură să ne coroborăm impresiile despre operele cunoscute ca fiind ale lui Grigorescu din această perioadă, cu o imagine-film a campaniei așa cum a trăit-o pictorul.

La jumătatea lui iunie, Grigorescu era la Poiana, la Cartierul General al Armatei, apoi la Corabia, unde se adunaseră trupele spre a trece Dunărea, la Nicopole, eveniment pe care o schiță admirabilă ca spontaneitate, în peniță, a pictorului îl consemnează, cu claritate, dintru început. Etapele trecerii Dunării, pe podul de vase sau în ambarcațiuni, vor face subiectul mai multor lucrări ale maestrului. Artistul care-i spusese lui Delavrancea: « Numai într-o schiță poți rămîne sincer pînă la sfîrșit; într-un tablou mîzgălit începi să te observi, și în momentul acela e mai mult meșteșug decît artă » (cum relatează Vlahuță), s-a simțit bine în situația de a rămîne la trăsătura spontană de creion, de cărbune și de peniță din crochiurile carnetelor sale de război (doar două la număr, aflate azi la Muzeul de artă al R. S. România, s-au păstrat din cîte vor fi fost la origine, dar foi, extrase din altele, poate, se află la B.A.R.S.R., secția de stampe, și la Muzeul Militar Central și chiar la secția de grafică a muzeului mare de artă al Republicii, pe lîngă carnete). În afară de acestea, cîteva acuarele și schițe în ulei, vizibil lucrate pe loc, anticipează, în mai bune condiții artistice, lucrările finite ce vor fi extrase din acest imens fond documentar, cu valoare artistică în sine uneori superioară lucrărilor pentru care a servit doar ca prim material. Totuși, unele opere în ulei ale lui Grigorescu, lucrate fără pîn-tenul vreunei scadențe și fără o comandă expresă, egalează, ca lărgime și imedia-tețe a execuției, valoarea neprețuită a desenelor, în care excelează. Cînd se vorbește despre Grigorescu ca desenator — este un lucru admis — este necesar să se precizeze că grafica lui este foarte departe de ceea ce Wölf-ffin ar numi « stil plastic », adică de trasare, prin contururi cu duct egal, calm și deliberat, inginereste urmărit, a unor siluete cu conturile închise, grănițuind perfect masele volu-metriche ale corpurilor opace de mediul fluid al spațiului aerian ce le cuprinde. La Grigorescu, desenul nu este faza de început obligatorie a picturii, care se constituie de obicei direct, din pensulație. Viziunea sa, de stil pictural prin excelență, conferă schiței inițiale valoarea de tablou realizat, căci ea consemnează, pe lîngă amplasarea siluetelor umane și animale ori a volumelor obiectelor aflate la diverse depărtări de ochi, în spațiu, în același timp acțiunea spațiului asupra lor, chipul cum le învăluie umbra sau cum le corodează adeseori atmosfera, absorbirea în lumină a anumitor planuri, prin identitatea tonală a cărora se stabi-lesc « pasaje » între figură și mediul ei aerian, cu ajutorul luminii învăluitoare, filtrante sau casant căzute pe suprafețe.

Picturalitatea desenului practicat de Grigorescu, cu excepția acelor opere grafice care vădese educația sa clasică din epoca studiilor, face ca flexiunea elastică a tușelor de



Fig. 18. — Nicolae Grigorescu,
Soldat la Dunăre, ulei.

umbră și penumbră, obținute printr-o juxtapunere discontinuă de pete acromatice, notînd fiecare valoare exactă a luminozității cîte unui plan, să reconstituie nu numai universul plastic al cîmpului vizual ca atare, ci și pe cel cromatic. Sugestia de « colorat » pe care o dau privitorului desenele lui Grigorescu – și, dintre ele, cele din războiul de la 1877 – 1878 sînt pe departe cele mai de preț, prin febra mistuitoare a notației și fugozitatea stenografierii acesteia ultrarapide, a vibrației emoționale resimțite de pictor în fața « motivului » -- este un fapt asupra căruia s-a bătut de mult monedă. Francisc Șirato este, pare-se, criticul care, ajutat de formația sa de teoretician al artei adăpat la cultura germană, a stabilit că viziunea lui Grigorescu aparține, pe de o parte, tipului de « Fernsicht » (viziune a planurilor remote mai curînd decît a proximității), pe de alta unei forme, foarte colorate în privința nuanțării acolorași puține tonuri fundamentale, de propensiune stilistică pentru monocromie, sau acromatism chiar (vezi « faza albă »). De aceste calități se putea oare bine sluji un « reporter cu creionul » sau « cu penița », într-o campanie militară, ce solicita, în primul rînd, un stil denotativ, cu mare încărcătură de comunicare a informației, și abia într-al doilea rînd o căptușeală de conotații care să facă *hallo*-ul asociativ sentimental al imaginii? Fără experiența pe care ne-o dă opera lui Grigorescu, am fi tentați să spunem, mai curînd, nu ! Dar miracolul realizat de acest mare maestru al transcrierii propriei afectivități prin mijlocirea simbolurilor sale intropatice, cu un repertoriu de semne figurale extrase din experiența comună a văzului firesc, ne obligă nu numai să răspundem pozitiv, ci chiar să recunoaștem superioritatea unui asemenea *stil pictural* în grafica preliminară picturii sau substituită ei, căci muzica implicată într-o suită de asemenea stenografieri a sufletului trecut prin vârtejle de emoție ale lumii văzute ne revelează cu strălucire pulsul viu al schimbărilor metabolice dintre om și universul său, care la Grigorescu este de o frecvență neobișnuit de înaltă. Ceea ce Henția, Trenk, Mirea, Volkens și chiar Szathmáry adeseori doar *redau*, Grigorescu *exprimă*, în opera sa, care este locul de întîlnire a două universuri: cel obiectiv, exterior, și cel lăuntric, subiectiv; acordarea lor, însă, este controlată lucid de acest mare senzitiv. Fără să fi ocolit vreodată desenul, Grigorescu n-a fost, în decursul întregii sale cariere, niciodată mai pe de-a-ntregul solicitat de el, niciodată obligat ca acum să-și deșerte fără resturi sufletul, într-o atît de mare economie de mijloace plastice și de timp, îmboldit de rapiditatea cu care se succedau imaginile și de pîntenul necesității de a surprinde clipa fugară, ceea ce-i acuzează la maximum puterea de înregistrare și de expresie, simțirea și mijloacele de a și-o comunica. Cu adevărat « perioada de glorie a lui Grigorescu ca desenator este cea din timpul războiului »⁶ și cu adevărat « ea n-a fost întrecută și n-a dat niciodată, despre posibilitățile lui Grigorescu de a se exprima prin linie și laviu, o mai convingătoare impresie de perfecțiune și de originalitate, ca atunci »⁷.

Dacă aceasta înseamnă o experiență nouă pentru artist din punctul de vedere al exercițiului artei sale, un progres stilistic pornind însuși de la morfologia graficii sale în alb și negru, obligația să traducă, fără alt ajutor, chipul său *pictural* de a vedea lumea și ecourile afective ale unei asemenea viziuni, este tot atît de sigur că, judecîndu-le semantica, asemenea opere trădează și o profundă experiență umană, asupra căreia am stăruit cîndva, în tinerețe. Într-adevăr, ceea ce surprinde Grigorescu în realitatea vieții de front și a confruntării de fiecare clipă cu moartea, în chipurile oamenilor ce-i țin piept și în atitudinile lor este impregnat de o profundă umanitate, pentru care drama nu mai este de fel domeniu străin -- « res inter alios acta » --, ci substanță proprie.

Înregistrînd aspectele dindărătul cîmpului de luptă propriu-zis, bivacuările, bucătăriile de campanie, transporturile de provizii, viața satelor bulgărești în care poposește, viața poporului acestuia atîta vreme subjugat unei puteri dușmănoase și care n-avusese încă timpul să-și refacă încrederea în oameni, chipurile de țărani, de bătrîni și de femei și fete, scenele din întîlnirile lor cu dezrobitorii, încă necunoscuți ca atare și adeseori ocoliți cu sîfială, apoi chipurile de ostași români, « cvartirele » corpului ofîteresc și adăposturile trupelor, tranșeele și întăriturile, vederile generale ale cîmpurilor de luptă și redutelor, ambuscadele, asalturile, atacul de baionetă și întîlnirile călăreților cu iscoadele, pe lîngă creionul moale,

⁶ G. Opreșcu, N. Grigorescu, București, 1970, p. 9.

⁷ *Ibidem*.

cărbunele, conté-ul și penița de tuș ori penelul de laviu, Grigorescu folosește, ca și Szathmáry, dar nu ca profesionist, ci ca diletant, un aparat fotografic. Corespondenți de război ca Al. Ciurcu, care scria despre el în *L'Indépendance Roumaine* (în 10/22 mai 1881), povestesc întâmplări survenite artistului, întâlnit « dans le camp, très souvent à la portée des balles » (« în plină tabără, foarte adeseori expus gloanțelor »), și este clar, după acuitatea observației ce se desprinde din toate desenele, că el nu vedea scenele respective cu binoclul, ci că participa la război umăr la umăr cu combatanții primelor linii. I se pusese la dispoziție – cum relatează d-rul C. Istrati în *Calendarul Minervei* din 1908 – « o droșcă trasă de trei cai mici, în care avea tot ce-i trebuia pentru mâncat, dormit și pictat », echipaj pe care-l recunoaștem în mai multe din desenele lui, foste la Muzeul Toma Stelian și trecute Muzeului de artă al R. S. România, secția de grafică, fie gata de drum, fie cu caii deshămați, cu sau fără autoportretul artistului desenând pe câte o ladă, numai în cămașă, fără vestă și surtuc, în plin peisaj de vară balcanică. Alături de asemenea instantanee, surprinse cu încântare și hărnicie în număr mare, artistul execută, mai puțin febril, scene compuse cu elemente notate în carnete, mai elaborate decât ele, și mai puțin valoroase adeseori, de compoziție proprie și de o formulă ilustrativă mai retorică, așa cum este desenul, reluat apoi în uleiul intitulat *Spionul*, ce înfățișează goana unui cercetaș călare, după un călăreț inamic, galopând în dîrdorile morții, dramatic, scrișnit, nemilos. În unele desene la fel de elaborate se evită totuși elocința și retorismul. Viziuni ale luptelor la baionetă, atacuri piept la piept, asalturi, învălmășeli de trupe sînt realizate de Grigorescu, după schițe, în tehnici de desen mai complexe, cu jocurile de umbre și lumini fantastic multiplicat de fumurile exploziilor, cu arabescul siluetelor împletite unele cu altele, inextricabil, emoționante.

Schițele sale, începînd cu trecerea trupelor la Corabia spre Nicopole, continuînd cu aspecte din viața civilă, cu bulgari care mănîncă din ochi știrile citite în ziare, stînd la cafenea, cu peisajele cîmpurilor aglomerate de convoaiele armatelor și de localnici porniți în băjenie, cu interioare de corturi și de cvartire militare, cu transporturile de proviant și de răniți, cu convoaiele de prizonieri mînați prin viscol și zloată, încovoiați sub vîntul nemilos al anotimpului rece, deosebit de tăios în acel an, parcă anume pentru a spori suferințele celor angrenați în marea dramă colectivă, sînt de o veridicitate și o forță expresivă de neîntrecut, pline de nerv, de impetuositate, de spirit critic și de amărăciune.

Un cal care sare ferindu-și călărețul de o explozie, atitudinea unui călăreț lăsat pe oblînc, a unui tiralior în poziție de tragere sau a unui infanterist tîrîndu-se, chipurile de țărani pașnici, nefericiți și aspri, din scenele aproape patriarhale înregistrate în dosul frontului ne vorbesc despre o integrare morală a pictorului într-o realitate resimțită dual: pe de o parte, cu simpatia față de ansamblul evenimentelor și cu entuziasmul cetățeanului care participă la un important moment din istoria poporului și țării sale, pe de alta cu luciditatea critică a umanistului pacific, care condamnă ororile războiului și lupta incredibilă dintre oameni, învrăjbiți unii împotriva altora, fără conștiința clară, întotdeauna, a motivelor reale ce-i asmut să se sfîșie, dincolo de perdeaua de fum a discursurilor de circumstanță. Cruzimilor care ar putea fi evitate ale războaielor, deși înregistrîndu-le, Grigorescu le răspunde prin imagini de un sfîșietor realism, cu o notă de critică, nedisimulată de altfel, și chiar de protest. Hoarda anonimă a inamicilor, învălmășiți cu trupele noastre, conștiente de țelul pentru care luptă, este înfățișată de pictor ca o specie de forță a naturii, fără să fie condamnată prin vreo notă de sarcasm, ci mai curînd compătimită și înțeleasă, ca și reprezentanții individuali ai noțiunii de « dușman », prizonierii, priviți cu ochii fraterni ai omului care știe că ar fi putut fi în locul lor oricînd, cu mai puțină șansă.

Pe drept cuvînt, un scriitor de intuiția artistică a lui Delavrancea putea spune despre soldații văzuți de « meșterul Nicu »:

« Grigorescu îi vede slabi și negri, scrișnind din fâlci, învălmășiți în fumul fioros al bătăliilor. Sînt aceiași țărani, aprinși în fața primejdiei. Avîntul unui popor necăjit, nervos și brav »⁸.

⁸ Delavrancea, în *Calendarul Minervei* din 1908, p. 76; apud G. Opreșcu < și R. Niculescu >, *Nicolae Grigorescu*,

maturitatea și ultimii ani, București, 1970, p. 14 și nota 17.



Fig. 19. — Nicolae Grigorescu, *Popas*, ulei.



Fig. 20. — Nicolae Grigorescu, *Bătălia de la Smîrdan*, ulei.



Fig. 21. — Nicolae Grigorescu, *Căzător*, laviu.



Fig. 22. — Nicolae Grigorescu, *Turc căzut*, ulei.



Fig. 23. — Nicolae Grigorescu, *Turc*, ulei

Adevărul este că, țăran el însuși și neuitându-și nici un moment obârșia, Grigorescu se simte identificat cu ostașul țăran de asemenea, același pe care-l studiase de-a lungul întregii sale opere închinată exprimării prin artă a sufletului nostru specific, de națiune asuprită timp de două milenii și « pusă în calea răutăților », și prin urmare se autoportretează moral în fiecare din chipurile de ostași pe care le zugrăvește. Aceasta nu înseamnă că a evitat să portretizeze ofițeri; dimpotrivă, cu chipie de campanie sau de paradă, cu căciulile specifice « curcanilor » cu pene, ori cu cele dublate de stofă și ceaprazuri, de roșiori, iată-i apărînd, rași ori cu bărbile specifice modei timpului, tineri și bătrîni, în medalioane risipite pe o pagină ce notează, sub semnătură, « Campagne 1877 », ori stînd la masă, pe scaune, în tabără, între cai și soldați. Roșiorul călare, dorobanții în tranșee, călărețul din explozia de obuz sînt și siluete de ofițeri, nu numai de soldați.

Servanții *Bateriei în marș* și întovărășitorii convoaielor de prizonieri, sau măcar unii dintre ei, par, după uniformă, ofițeri. E drept că ei nu se văd nici în eboșele, nici în variantele compoziției *Atacul de la Smîrdan*, cum nu-s vizibili nici în pînza definitivă, terminată aproape un deceniu mai tîrziu, și atît de puțin prețuită de comanditarii ei, tocmai datorită rolului preponderent pe care-l au, ca protagoniști ai luptei eroice, simplii ostași

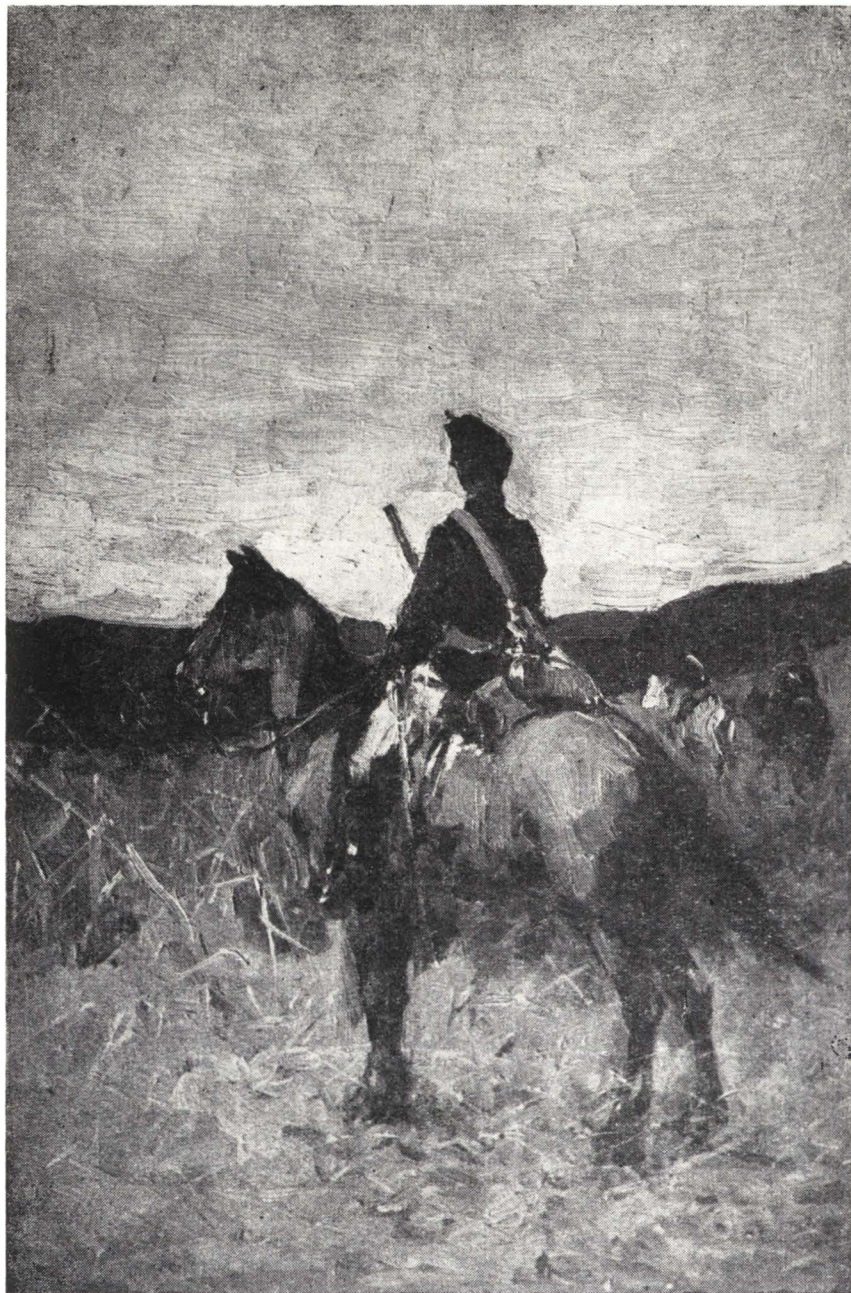


Fig. 24. — Nicolae Grigorescu, *Roșiorul*, ulei.

porniți la lupta corp la corp, cu baioneta la armă și fără comandanții care, cum se pare că i-ar fi răspuns pictorul reprezentantului armatei, care-i imputa că nu se văd în tablou ofițeri, «de prea mult avînt, trecuseră de mult înainte și ieșiseră din cadru»...

Încercarea de compoziție istorică fără precedent în arta noastră, ca proporții în primul rînd (10 m²), *Atacul de la Smîrdan*, operă pe care Grigorescu nu s-a decis să o considere terminată decît în 1885, este o operă considerabilă în sine, chiar dacă, în comparație cu desenele pregătitoare, cu eboșele în alb și negru stabilind regimul luministic unitar al scenei și cu variantele în ulei de mai mici dimensiuni de la Craiova și București (Galeria Națională, de asemenea), ea se dovedește mai prejos decît acestea.

Așa cum s-a mai spus, face parte din categoria operelor care, în versiunea definitivă, nu mai izbutesc să păstreze patosul și căldura versiunii pregătitoare, pierzînd din autenticitate și din valoare deopotrivă, ca ansamblu, chiar dacă, luate fragmentar, ele vădesc efecte parțiale surprinzătoare. Așa s-a petrecut și cu uriașul *Dorobanț* și cu *Sentinela*, de la Galeria

Națională, mai realizate în desenele de la care s-a pornit, decât în uleiul de mari dimensiuni, pe parcursul executării căruia parcă « s-a răcit » febra originară a creației, prezentă în schițe și eboșe.

Mult mai viguros pictate și mai susținute de la un cap la altul s-au demonstrat a fi *Atacul de la Rahova* — comandat de Ministerul de Război, ca și *Alarma* —, iar uleiuri ca *Vedeta* sau ca *Spionul ori Convoiul de prizonieri*, de la Muzeul de artă din Brașov, și mica *Sentinelă* reprodusă de Vlahuță și lucrată probabil mai târziu, *Roșiorul călare* (Muzeul de artă al R. S. România, inv. 1709) ori *Fete și roșiori la fântină* (Muzeul memorial N. Grigorescu din Cîmpina) sînt opere intrate de mult în « muzeul imaginar » al fiecărui cetățean al acestei țări, alături de *Capete de prizonieri turci* (Muzeul de artă din Cluj, inv. 1876), de *Prizonier turc* (Muzeul de artă al R. S. România, inv. 7583) și de *Baterie în marș* (idem, inv. 5606).

Rapsod al țăranului român, pictor-poet al neamului, Grigorescu a știut să-l vadă atît pașnic, în ocupațiile lui bucolice, cît și avîntat într-un război drept, pentru neatîrnarea țării și păstrarea ființei naționale, încrîncenat de efortul luptei și de înfruntarea vitejească a morții și nu l-a văzut numai cu sentimentul epic al ilustratorului de balade coșbuciene sau de felul celor ale lui Alecsandri, ci și cu ochii proprii, ai unui autor de literatură încă nemanifestat ca atare, literatură ce se desprinde din opera desenată și pictată a pictorului, ilustrator al propriului său subtext liric, de mare dramatism totuși, chiar dacă nu totdeauna « epic » la nivelul epopeii și a tot ce acest gen major conține ca grandilocvență.

Grigorescu n-a rostit fraze gata știute, n-a proferat epitețe, n-a clamat cuvinte mari; ideile sacre ale iubirii de patrie și de neam, ale dorului de libertate și independență națională și socială, el le-a formulat cu firescul și discreția autenticilor poeți ai realului necontrafăcut de prejudecăți. De aceea și este atît de mare: pentru că elimină declamația și-și rezervă sugestivă muzică a tăcerilor dozate în culoare și umbră.

Noi modalități ale compoziției istorice în pictură și grafică

Anul 1977, întreita lui semnificație comemorativă — 30 de ani de la instaurarea Republicii, a 70-a aniversare a răscoalelor țărănești de la 1907 și centenarul Independenței de stat a României — a prilejuit artiștilor plastici din întreaga țară o suită de manifestări consacrate exprimării solidarității lor cu idealurile poporului, unanim în a-și recunoaște îndatoririle prezente față de măreția unui trecut care obligă. Creației artistice bogate de pe tărîmul literar, dramaturgic și spectacologic, muzical și coregrafic, i s-au alăturat o seamă de manifestări plastice, mergînd de la expozițiile personale în care temele anului și-au găsit ilustrarea directă, pînă la marile mostre colective, ale mobilizării tuturor talentelor, la toate treptele profesiunii de artist plastic, ca și în rîndul mișcării de amatori, din ce în ce mai temerar lansîndu-și vîrfurile fiecărei generații captate pentru practica artistică, înspre năzuința de a putea susține cu succes, a dubla, prin emulație, creația profesionalizată în pictură, sculptură, grafică și arte decorative.

Un spațiu dens al recunoștinței față de eroica încheștare a poporului român, acum o sută de ani, în lupta pentru cucerirea independenței de stat s-a configurat astfel, cu o textură deopotrivă extinsă, în numeroase centre de pe tot teritoriul României socialiste, și în același timp intensivă, condensînd, în opere notabile — adeseori de o valoare expresivă ce le va conferi durabilitate peste decenii, în viitoarele etape ce are arta românească de parcurs —, forța sufletului colectiv, care înmănușează viețile tuturor fiilor patriei noastre, peste generații, într-o unică jerbă, pe altarul sacru al libertății naționale și dreptății sociale. Culminînd cu expozițiile de artă plastică din luna mai de la Dalles și de la Muzeul de artă al Republicii (din mai-iunie), apoi cu selecțiile de artă plastică ale fazei județene și fazei republicane a Festivalului Național « Cîntarea României », variatele și numeroasele manifestări plastice au pus în lumină realitatea constituirii unor modalități noi de a concepe celebrarea marilor idei desprinse din cultul istoriei naționale, în arta contemporană.



Fig. 25. — Simona Vasiliu-Chintilă, *Independența*, ulei.

Nu este vorba numai de o « pictură de istorie » de tipul celei cu rost ilustrativ, narativ, sau apologetic, și nici doar de repetarea, prin aplicarea la un anume grup de idei tematice, a unui program iconografic, realizat de către artiștii de azi pe baza unei documentări « ad-hoc » în legătură cu evenimentele comemorate. Dealtfel, multe din operele de pictură și grafică românească realizate în veacul trecut, în directă relație cu războiul nostru pentru Independență, ca și o selecție din pictorii ruși și bulgari ai momentului 1877, au putut fi văzute deopotrivă într-o anexă, de la Muzeul de artă al Republicii Socialiste România din București, a expoziției contemporane organizate cu același prilej, iar Muzeul militar central din capitală, Muzeul de istorie națională și alte numeroase unități muzeale din țară, mai mărunte, au popularizat prin toate mijloacele creația plastică inspirată din gloriosul fapt istoric al cărui centenar îl sărbătorim, permițând astfel publicului larg, ca și artiștilor, să-și reconstituie mental, după suita imaginilor parcurse — majoritatea lor avînd o netăgăduită valoare documentară, alături de imaginile directe, fotografice, realizate cu același spirit —, filmul desfășurării campaniei, cu teatrul de război și protagoniștii ei, cu mulțimea anonimă a eroilor de acum un veac, cărora le datorăm săvîrșirea acestei etape de istorie națională, ca și cu figurile individualizate, inconfundibile, intrate în conștiința viitorimii, ale unora dintre ei — vrednice de eternă amintire —, un film mai exact, ca valoare de document, și mai emoționant, poate, cu mult, decît lung-metrajul istoric « de pionerat în arta cinematografică », realizat la 1912, cu destule elemente de ficțiune, deși meritele peliculei sînt incontestabile.

Folosirea imaginilor grafice și picturale, realizate de artiștii contemporani cu evenimentul, merge, în noua noastră pictură cu conținut istoric, mîna în mîna cu celelalte procedee, pentru că potențialul de sugestie dezvoltat de o imagine cu nete înmagazinări de informație vizuală, cum este cea elaborată de pictorii Cartierului general al Armatei Române, la 1877, pentru ziarele ilustrate ale timpului ori în vederea difuzării foilor volante, nu stîrnește astăzi numai interesul pentru conținutul denotativ al imaginii, cum se întîmpla

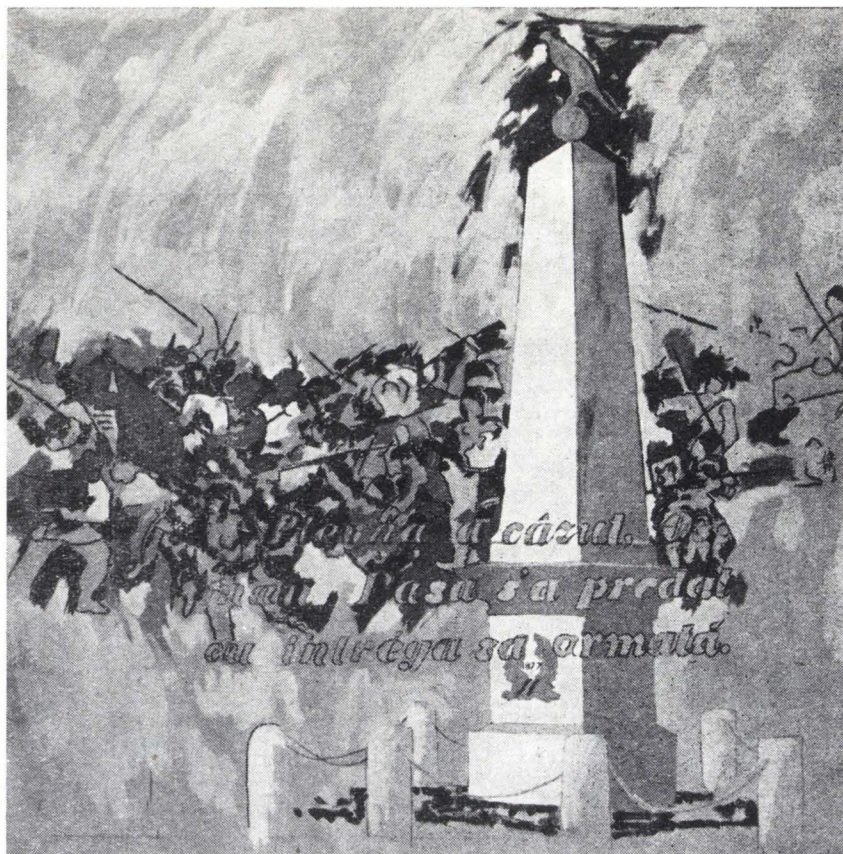


Fig. 26. — Ion Bitzan, 1877, ulei.

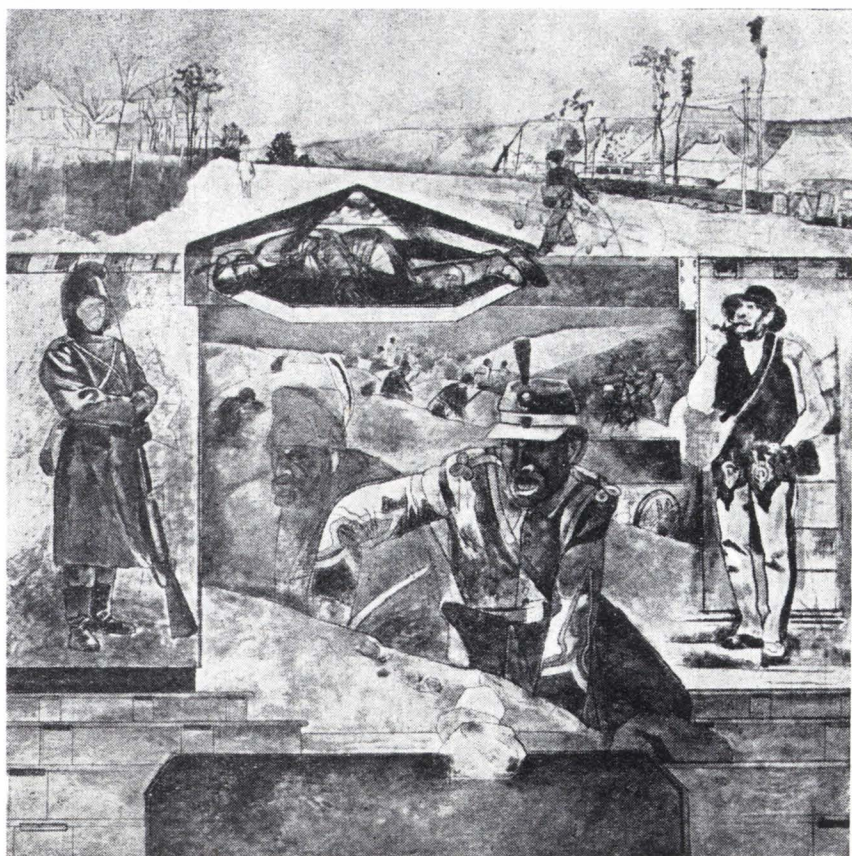


Fig. 27. — Alexandru Chira,
Oglindă a cunoașterii de sine, ulei.

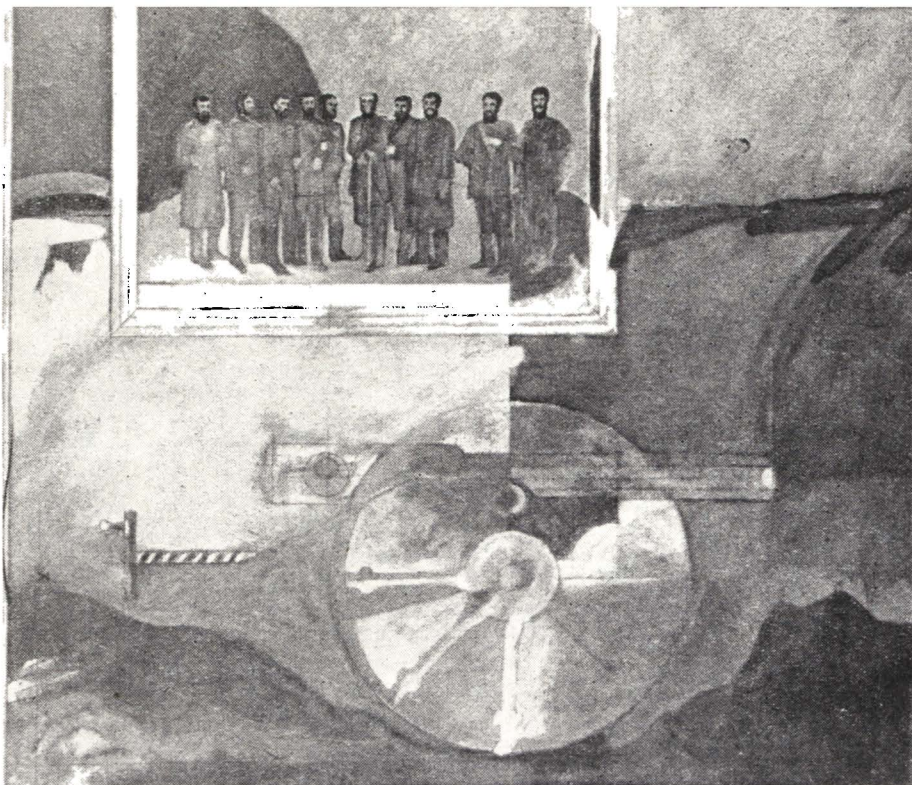


Fig. 28. — Kaspar Teutsch, *Evocare 1877*, acrilic.

cu publicul de acum un veac, dornic de a afla *cum* arăta, optic, teatrul războiului despre care citea, ci se asociază, pentru publicul în bună parte deprins acum cu funcțiile moderne ale imaginii plastice, cu o patină sentimentală, evocatoare a unei atmosfere de epocă și a unui alt mod de a fi decât cel contemporan. Este motivul pentru care pot fi recepționate astăzi mesajele unor serigrafii, ori ale unor picturi monocrome mergînd pe urmele tehnicilor imprimeriei de imagine, cu o emoție și o încântare estetică la care, la vremea elaborării acestor informații vizuale fără alt rost decât al mijloacelor optice de masă (mass-media) din veacul nostru, nimic nu le dădea încă dreptul să spere.

Am putea chiar să facem o categorie aparte din operele de acest tip, fie că ele rămîn la mijloacele gravurii de orice fel și ale desenului, fie că ele se încumetă să mimeze efectele fotografiei și graficii mecanice în pictură. Iată, de pildă, uleiul Simonei Vasiliu-Chintilă, cu titlul *Independența*, sau al lui Ion Bitzan, intitulat *1877*, ori, și mai bine, evocarea acțiunii colonelului ardelean Moise Groza, de către Ion Stendl. Sint imagini care *pornesc* de la documentul de epocă și rămîn la *litera* lui, în ceea ce privește evocarea evenimentului, căci aproape că reproduc aidoma fotografia (Stendl), litografia (Simona Chintilă) sau schița grafică (Bitzan), numai că *proiectarea* acestora în conștiința contemporană omului de după un secol de la eveniment este solicitată printr-o tehnică a rapelului psihic, pentru care imaginea rămîne doar un simplu reper iconografic, țărîm de salt și punct de pornire al unui proces ideatic și afectiv mult mai bogat, prin elementele conotative, de ordinul memoriei sentimentale și al ideății suprapuse acestora de trecerea timpului și de înmagazinarea reacțiilor colective în experiența individuală a fiecăruia dintre oamenii de azi, educați de generațiile trecute într-un sens ce i-a sensibilizat la *tensiunile marginale*, implicate în imaginea-declanșatoare a procesului. Un tînăr artist, de o mare capacitate inventivă în ceea ce privește aflarea de noi metode pentru a organiza scheme complexe de constituire a imaginilor vizuale, Alexandru Chira, într-un ulei ce alipește, ca într-un fotomontaj, asemenea imagini ultracunoscute, sau doar similare celor devenite de mult celebre — sentinela, tranșeea, atacul redutei etc. —, își definește net intenția de a face din aceste « fragmente de realitate externă înmagazinate în memoria afectivă » un cîmp al autoconfesiunii și introspecției. Uleiul lui



Fig. 29. — Eftimie Modilcă, *Victoria de la 1877*, ulei.

Chira se numește, astfel, *Oglindă a cunoașterii de sine, desen pentru o alegorie a Independenței*, ceea ce ne spune mult despre programul lăuntric al imaginii. *Evocare 1877* a lui Kaspar Teutsch, expusă la Brașov în aprilie 1977, la ultima ediție a salonului de artă, pictură în acrilic înfățișând un tun, văzut din profil și schematizat ca mașinile în pictura futuristă, conține un « insert » de tipul documentar, fotografic, cu același rost (grup de ofițeri dintre voluntarii transilvăneni), iar în uleiul lui Eftimie Modilcă, expus tot atunci, la Brașov, *Victoria de la 1877*, ca și în cel al sibianului Erwin Kutler, intitulat *Trecerea Dunării*, prezent la faza republicană a Festivalului « Cîntarea României », aluziile imagistice (de ordinul inserției anumitor portrete de luptători devenite celebre, sau a anumitor sintetice viziuni de panoramic compozițional cromolitografic de epocă) abundă, în contexte a căror sintaxă e nouă, modernă și de invenție grafică și cromatică personală. Aceeași idee, a « mixajului » de elemente grafice extrase dintr-o imagine ultracunoscută, devenită de mult « simbol » al evenimentului, regizează creația Corinei Beiu-Angheluță — gravură pe metal în culori, intitulată *Omagiu pictorului Grigorescu* — în care *Atacul de la Smîrdan*, schițat în maniera maestrului, apare ca o foaie de studiu carelată în vederea măririi și proiectată în perspectivă, într-un atelier de artist, înfățișând ceea ce se preia, din nemuritoarea creație a maestrului, pe un fond de metaforică proiectare în informalul unei corodări de placă, după metoda acvatintei, care dă o granulare prețioasă fluidului indistinct — cer, valuri, unde aeriene? —

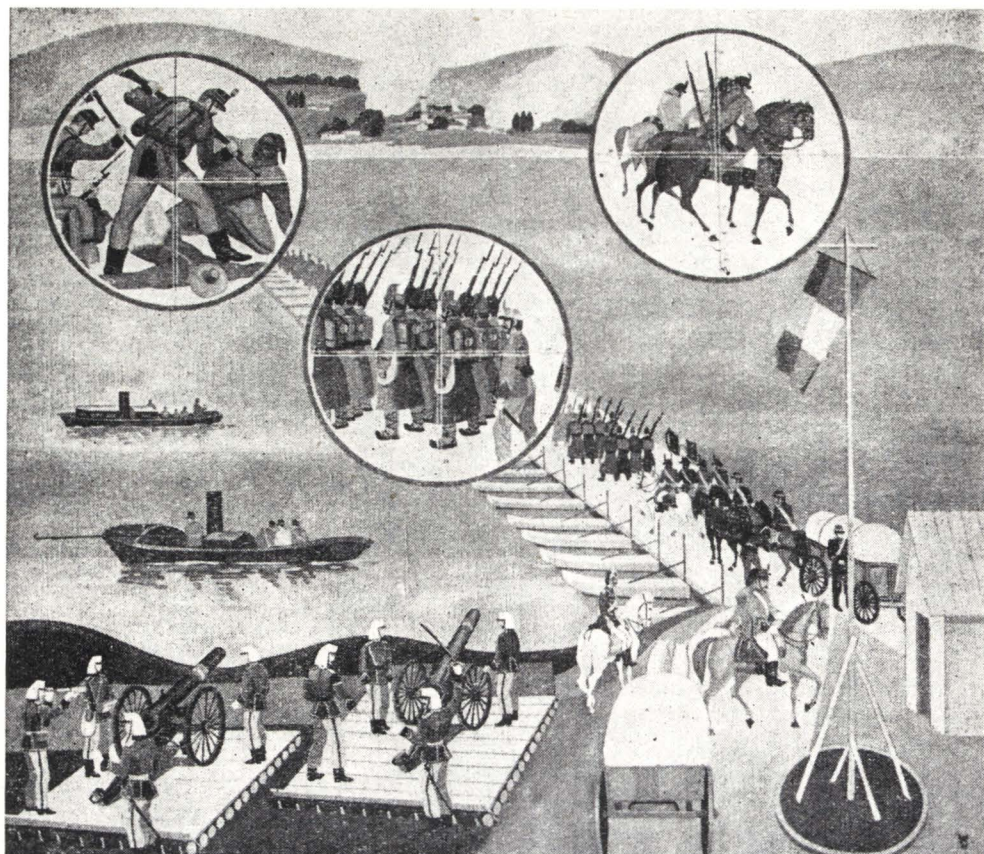


Fig. 30. — Erwin Kutler, *Trecerea Dunării*, ulei.

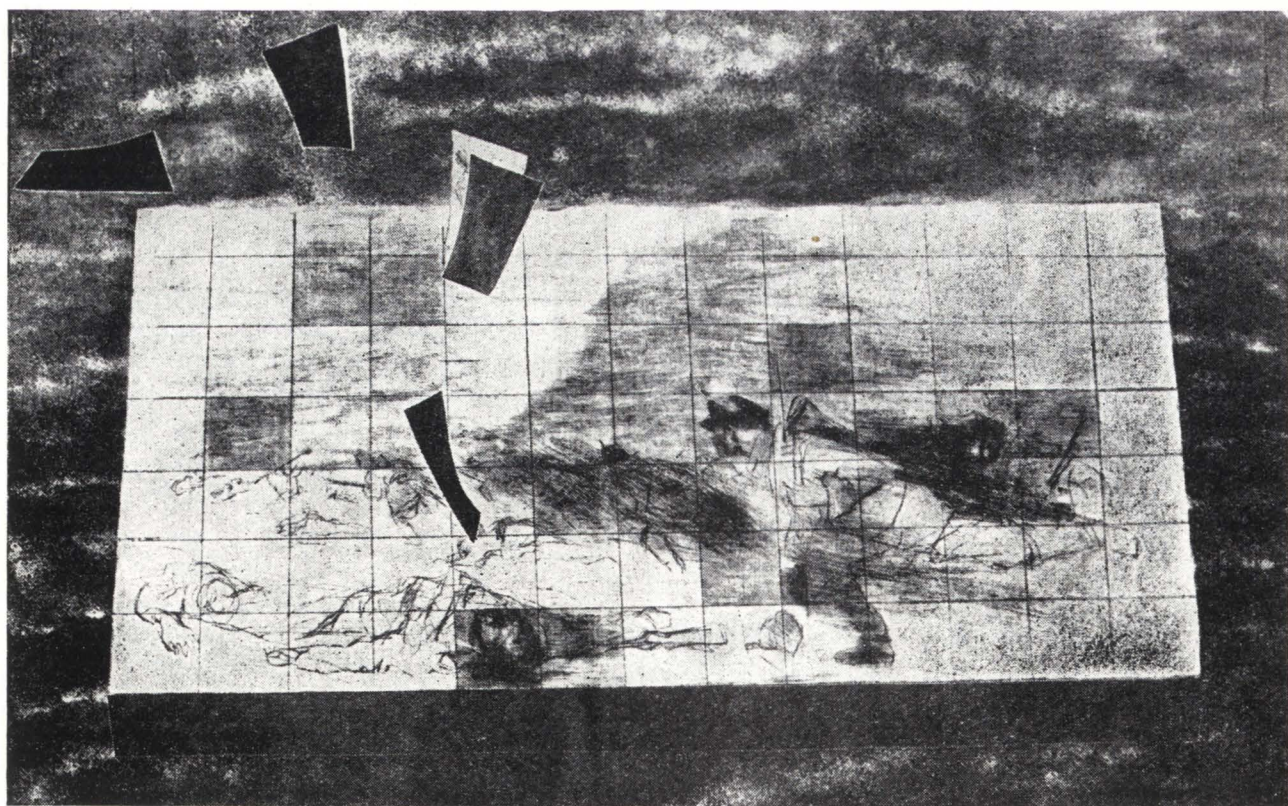


Fig. 31. — Corina Beiu-Angheluță, *Omagiu pictorului Grigorescu*, gravură pe metal.



Fig. 32. — Veronica Bodea-Tătulea,
Eroii de la 1877, acvatintă.



Fig. 33. — Sergiu Dinculescu,
Peneș Curcanul, litografie.

ce scaldă pagina, trimisă în adîncimea cadrajului și prin procedeul-tip al *repoussoir*-ului: fragmente ca de hîrtie în vînt, văzute à contre-jour, ce-i ocultează foi parțial suprafața ca să dea adîncime spațială întregului. Opera e o dovadă de felul cum arta contemporană nouă poate obține efecte de « stratificare a conștiințelor », pentru a ridica vălurile succesive ale memoriei noastre afective, prin telescoparea planurilor vizualității, obligate să pornească de la punctele, proxime la extrem, ale unei suprafețe de ilustrație de carte percepută la distanța lecturii, în stil natur-mortist, pînă la viziunea distantă a dimensiunilor maiestuoase ale monumentalei scene de epopee istorică pe care autoritatea geniului grigorescian a dat-o Smîrdanului său. Efectul este într-adevăr uluitor.

Fără inventivitatea acestei puneri în pagină iscusit telescopate, acvatinta *Eroii de la 1877*, a brașovencei Veronica Bodea-Tătulea, folosește același grupaj central al *Atacului de la Smîrdan* grigorescian, dar cu mai puține ambiții, mai în stil « afiș ». Același lucru cu *Peneș Curcanul* al lui Sergiu Dinculescu: portretul veteranului Țurcanu, modelul real al lui Peneș, rămîne aici de asemenea « în vitro », cu rasterul său mare foarte vizibil, în litografia care-l menține voit, zincografic, ca să suprapună ideea imaginii documentare, denotative, peste o scenă de reconstituire fantezistă a unei bătălii, compulsată din amintiri nefuzionate bine, de imagini de largă circulație, din epocă, realizate în altă tehnică. Ciclul A fi — noi sîntem, realizat de acest interesant desenator și gravor, utilizează nu o dată asemenea procedee, în care « citatul » este înglobat, cu păstrarea integrală a calității lui optice originare, într-o sintaxă de invenție proprie, printre elementele eteroclite ale unor imagini de cu totul alt stil, mai modern și mai liber.

În unele opere, ca uleiul lui Viorel Toma numit *Pagini de istorie*, dealtfel vădind o încadrare tematică mult mai generală, întrucît « independența » este aici înțeleasă ca o constantă a năzuințelor bimilenare ale poporului român, tehnica « citatului optic », prin însoțirea de portrete celebre — Decebal de pe Columnă, Mihai Viteazul din gravura lui Egidius Sadeler, Bălcescul lui Tattarescu și Alexandru-Ioan Cuza al lui Carol Popp de Szathmáry — toate proiectate pe o compoziție gen friză cu metope, însă unitar înșiruite, ca o succesiune în simultaneitate —, modernitatea funciară a imaginii anglobante de citate,



Fig. 34. — Viorel Toma, *Pagini de istorie*, ulei.

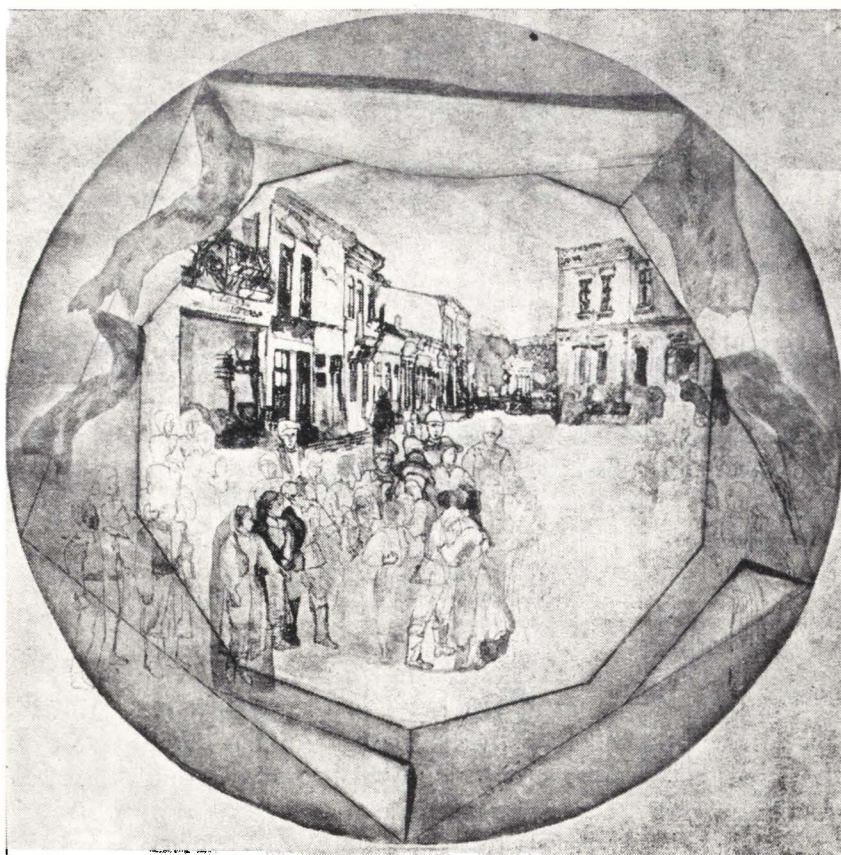


Fig. 35. — Ileana Micodin, *Document 1877*, litografie și gravură pe metal.

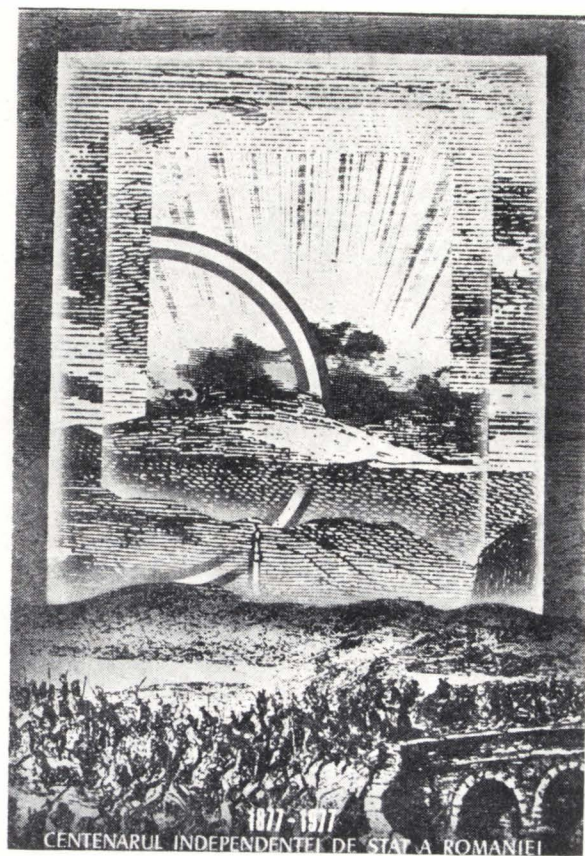


Fig. 36. — Lucreția Feodorov,
Centenarul Independenței, afiș.

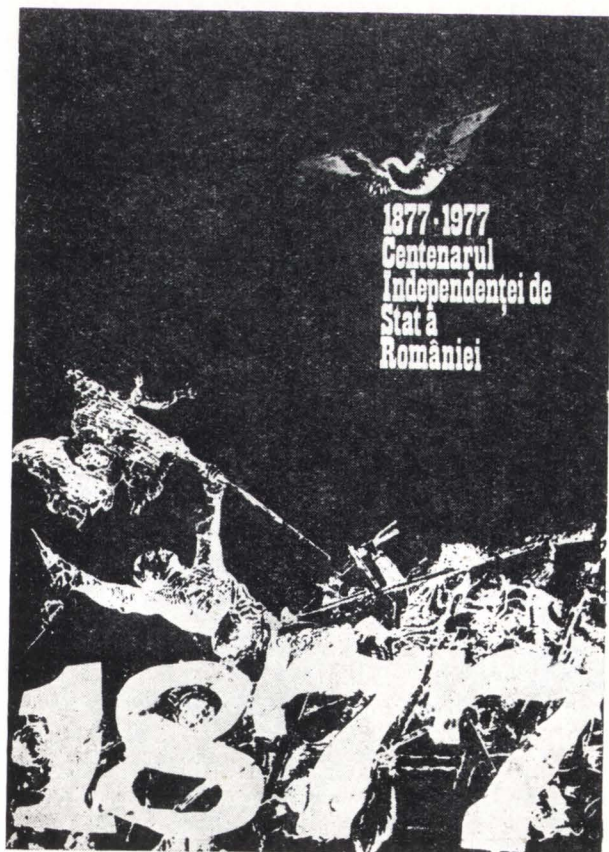


Fig. 37. — Ana Maria Smighelschi, 1877, afiș.



Fig. 38. — Done Stan, Gornistul, tuș.



Fig. 39. — Mihai Rusu, *Șarja roșiorilor, ulci.*

vizibilă prin ea însăși, ca urmare a unui anume « non-finit » plastic și grafic, se subliniază și artificial, prin cloazonarea imaginii globale după schema unui grătar rigid, inexorabil geometric, fără nici o nevoie expresivă, ci numai ca să satisfacă cerința « serialității », grătar impus afișului sau pliantului, polipticului grafic și obiectelor de tipul « plurimi », din unele imagini moderne, de la limita dintre artă și obiectul de consum vizual.

La Ileana Micodin, în litografia asociată cu gravura pe metal cu titlul *Document 1877*, se folosește, prin ambiguitatea limbajului și tehnicilor îngemănate, efectul de « sfișiere a iluziei », pe care l-a acreditat noul val de suprarealism, și în special Primrose, după al doilea război mondial, spre a ni se crea o « fereastră » înspre Bucureștiul de acum un veac.

Afișul Lucreției Feodorov, *Centenarul Independenței*, expus la faza județeană în Cluj-Napoca, în cadrul « Cîntării României », mixează de asemenea litografia de epocă — o vedere panoramică a trecerii trupelor pe un pod văzut de sus, în perspectivă cavalieră —, cu simbolul timpului frumos de după furtună, un curcubeu tricolor ieșind printre raze din nori, realizat în hașurile discontinue ale gravurii în oțel de asemenea de epocă, mimate la mai mari dimensiuni, ca pentru proporțiile unui placat.

În vreme ce proiectul de afiș, propus de Ana Maria Smighelschi, un 1877 înscris crescendo pe scena știută a asaltului Griviței, cu Walter Mărăcineanu prăbușindu-se de pe parapet cu steagul în mînă, folosește citatul nu ca insert fragmentar într-alt fundal, ci ca fragment adus în primul plan vizual al litografiei știute, reproduse în negativ, cu alb pe negru, sporind aspectul de apoteoză și de fantastic al faptului incrustat pe cerul dur, prin iradiația graficii albului în negru. Iar Done Stan își compune *Țornistul*, decupînd în interiorul siluetei binecunoscutei figuri din tabloul lui Grigorescu un spațiu concav, în care se comasează scene de lupte ca și cum soldatul proiectat pe cerul hașurat, ca în imaginile de Épinal, ar fi fereastra prin care contemporanilor li se poate face văzută întreaga desfășurare a istoriei noastre, începînd de la Tapae și pînă la Rahova.

Evident, cu prilejul repetatelor ieșiri în public ale noii compoziții istorice în cursul acestui an, al centenarului Independenței, presa, cronicarii, artiștii și critica n-au lipsit de la datoria de a remarca acuitatea cu care artiștii de azi își pun din nou problemele eficacității și rezonanței sociale sporite ale artei lor profund angajate. Pornind de la adevărul că nu e eficientă predicarea convențional-propagandistică în care mijloacele de a pătrunde pe calea unei expresii artistice percutante și cu largă iradiație nu sînt slujite de un efort echivalent de concentrare a imaginii, uneori chiar pînă la nivelul șocului vizual, ca în afiș,



Fig. 40. — Niculae Constantin, *La asaltul redutei*, din ciclul 1877, ulei.

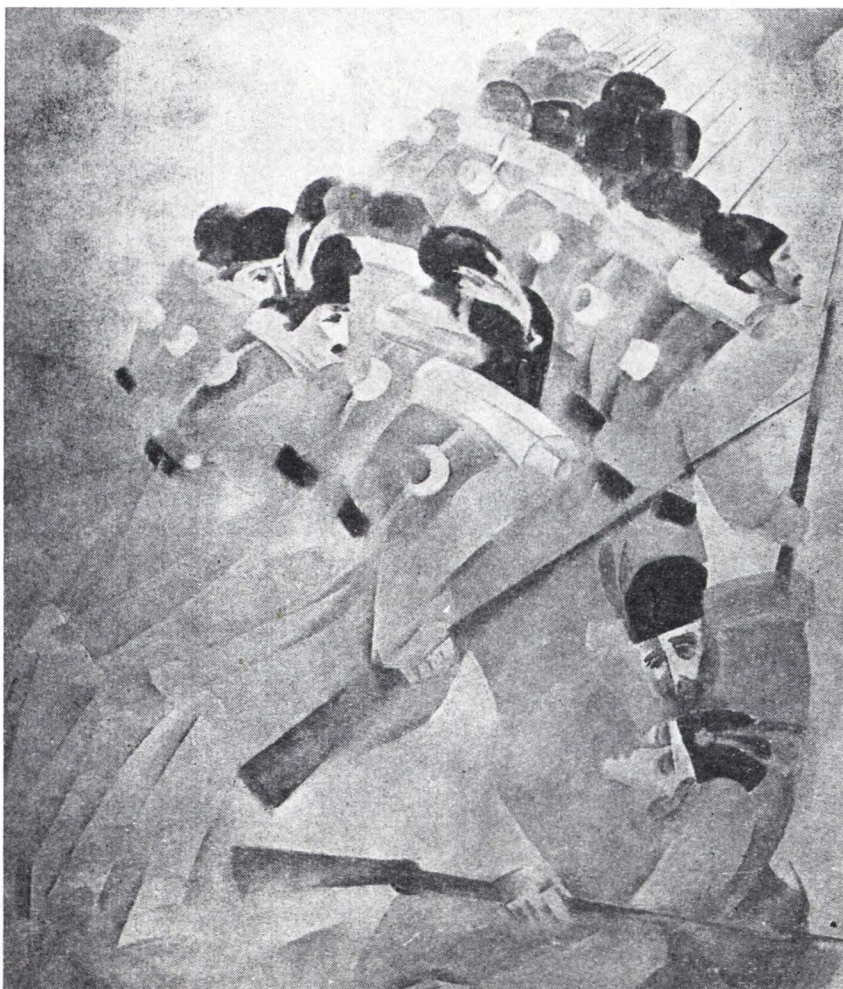


Fig. 41. — Niculae Constantin, *La asalt (variantă)*, ulei.

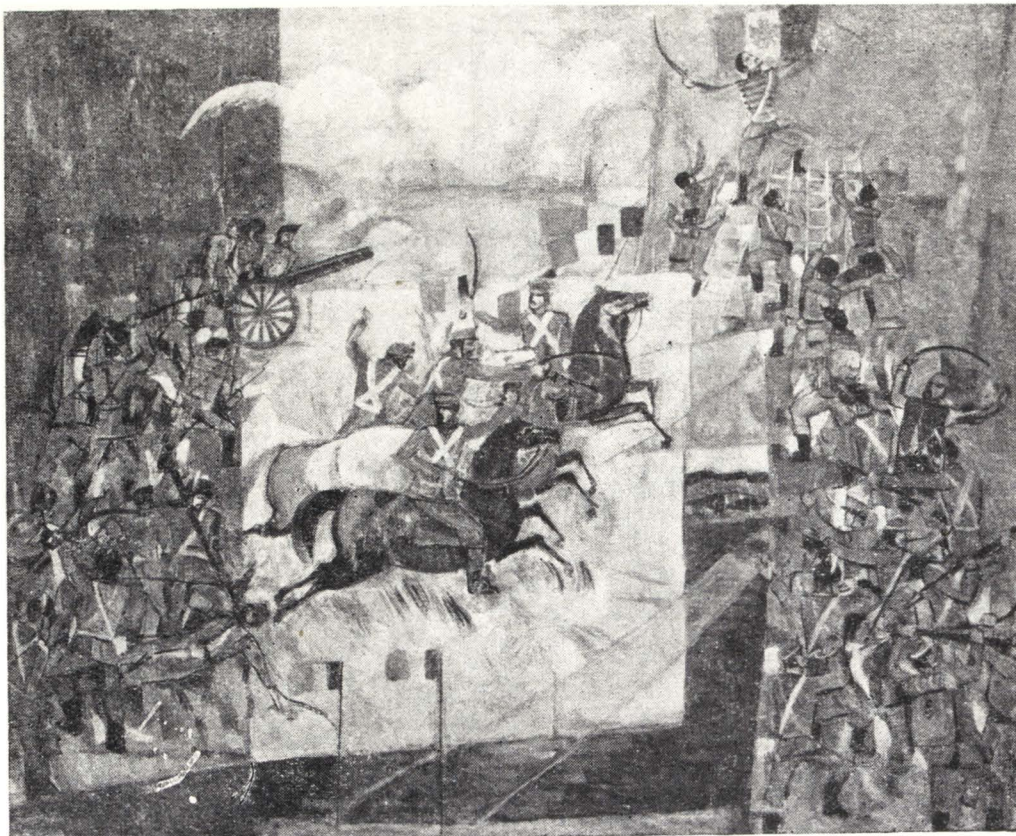


Fig. 42. — Gabriela Pătulea-Drăguț, *Evocare pe urmele documentelor*, ulei.

alteori doar pe calea sporirii tensiunilor dintre elementele lecturii imaginii, pentru obținerea unei mai sigure redundanțe estetice, autorii de compoziții istorice din școala noastră contemporană de pictură, ca și graficienii ce merg pe aceeași cale, au obținut rezultate remarcabile, dând o pecete de originalitate artei românești, în același timp pe cât de accesibilă publicului larg, pe atîta de infinit grăitoare pentru oricare categorie de consumatori ai frumosului artistic, cît de cît deprinsă cu noutățile de limbaj ale veacului al XX-lea.

Pornind de la un concept al Independenței care depășește cadrul evenimentelor de acum un veac, ce n-au fost decît o consecință firească a acelei « constante a istoriei noastre » pe care Nicolae Iorga o identifica cu lupta pentru libertate, artiști ca Octav Grigorescu, în compoziții cu maiestuoasă ținută de decorație murală clasică, așa cum este cea intitulată *Poporul în jurul lui Burebista*, a dat curs unei tendințe clar formulate de muraliștii veacului nostru, aceea de a reveni la grandoarea simplă a figurilor istorice, decupate ca niște statui pe fundaluri de zid destinate perenității, întocmai ca în operele ce « vorbeau latinește » ale marilor quattrocentiști : un Masaccio sau un Piero della Francesca. Căutarea modurilor viziunii moderne în străfundurile veacurilor care stau la temelia modernității acestei declive descendente a unui ciclu de cultură unitar, început din Protorenaștere și încheiat în veacul al XX-lea la apariția abstracționismului ce marchează un salt spre altfel și altceva — poate și spre altcineva decît « homo europaeus » —, pare să stea și la baza gîndirii plastice a lui Mihai Rusu, ale cărui compoziții inspirate de 1877, ca *Șarja roșiorilor*, frizînd o stilizare modernă, de factură cubistă, sînt datornice vizibil Bătăliilor lui Paolo Uccello, din limbajul căruia derivă înlemnirea fantastică a mișcărilor pe care caii și călăreții par să le fi suspendat sub imperiul unei magii, în plin elan al desfășurării lor, ca în « stop-cadru » cinematografic. Dubla apartenență, la rădăcinile batailliste ale picturii secolului al XV-lea italian, și la inovațiile cubismului — uneori compozițiile semnate de pictorul Mihai Rusu par să meargă pe urmele lui Roger de La Fresnaye, mă gîndesc la parăzile lui militare de la sala 41 a Salonului Independenților din 1911, influențate și de futurism —, se vede bine și în cele

peste 25 dintre tablourile expoziției personale închinată în întregime centenarului Independenței de către Niculae Constantin, harnic pictor cu state de serviciu înregistrate în perioada lui ieșeană, ce-și desfășoară azi la București o febrilă activitate, în care ecourile futuriste de ritmuri mecanice ale mișcărilor trupelor și cailor, realizate printr-un singur contur al « efigiilor », se repetă în valuri parcă, la infinit, cum se repetă aceleași unghiuri ale membrelor la echipajele unor cvadrighe pe frontoanele antice, sau galopurile din friza fidiacă a panatheneelor.

Desigur, faptul că la Niculae Constantin aceleași procedee (ecourile vizuale infinite ale unei siluete și repetarea formulei compenetrațiilor spațiale futuriste, de cîmpuri energetice întretăiate ce se substituie obiectelor) revin în aproape toate compozițiile, altfel diverse tematic, ce alcătuiesc ciclul său 1877, scade întrucîtva din valoarea fiecăreia dintre opere, ca exponent al unui tip de gîndire, dar caracterul *aplicativ* al procesului de inovare în limbajul actual al picturii cu temă istorică nu iese prin aceasta de fel diminuat, chiar dacă pentru vizitatorul expoziției sale personale din vara anului centenar, unitatea prea mecanică de stil a tablourilor putea apărea drept sursă de monotonie. În fond, Niculae Constantin a compus o suită tematică, foarte variată ca subiecte, în cadrul aceleiași teme, dar foarte omogeneizată ca mijloace (cu excepția a două tablouri rămase la formula peisajului tașist tradițional, cu stafaj).

Mijloacele unei ipotetice, fictive « mișcări îndărăt » a « mașinii timpului », pentru a putea fi « martorii » unor evenimente din trecutul, văzut cu ochii unui prezent din experiența vizuală a căruia nu lipsesc modurile *fauves*-ilor (ca la Ion Pacea, în *Stegarii regimentului de roșiori* ce beneficiază în același timp de farmecul unui naivism grafic niciodată asociat pînă acum cu expresionismul cromatic), nici cele ale suprarealiștilor (ca la Sabin Bălașa în *Bălcescu*, sau ca la Florin Niculiu în *Țornistul căpitanului Walter Mărăcineanu*), și nici cele ale neorealismului (Zamfir Dumitrescu), sînt folosite toate. Pictură-mărturie a faptului istoric, dar cu mijloace moderne, fac, fiecare în stilul ce-i este propriu, Constantin Blendea (*Rovine*), Marius Cilievici (28 februarie 1787), Gheorghe Spiridon (*Posada 1330*), Gabriela Pătulea-Drăguț (*Evocare pe urmele documentelor*), Rodica Chișu din Sibiu (*Roșiorii la atac*), Zsemlenyi Csaba (*Asalt — Rahova 1877*), Corneliu Ionescu din Iași (*Roșiori*), Aurel Nedel (*Șarja roșiorilor*), Nicolae Groza (*Grivița 1877*), Mihai Bandac (*Cercetașii*), Alexandrina Gheție din Brașov (*Prezențe în istorie*), Eugen Popa (*Osman Pașa după capitulare*). Sînt opere memorabile, ca *Atacul* lui Constantin Piliuță, în care punerea în pagină, cu largă cuprindere vedutistă a întregii panorame a cîmpului de luptă, reamintește modalitățile optice preferențiale ale unor lucrări ale lui Carol Popp de Szathmáry, aproape de « inventarierea planurilor unui dispozitiv de luptă », cum sugeram într-un studiu recent tipărit în volum⁹. Dar tratarea mărturisește, împotriva perspectivei tradițional abordate și a paginației, un sentiment modern al compoziției istorice, prin mirajul unui colorit care devine el însuși subiectul plastic, și nu sluga anecdoticului temei literare, subordonată ei.

Tot așa, în *bivouac* la Opanez de Brăduț Covaliu, unde simili-reportajul faptului comun, repetabil, deși semnificativ, se simte datornic modelelor de acum un veac (Grigorescu, Henția, Szathmáry, Mirea, Volkens), dar efectul general rămîne, cu toate astea, cel liric, grav, propriu picturii — confesiune intimă, în care a excelat întotdeauna acest pictor-poet, a cărui foarte personală gamă cromatică este determinantă pentru efectul estetic, scontat de la *hallo*-ul asociativ, de conotații emotive, și nu de la informativul reportericesc.



Fig. 43. — Zsemlenyi Csaba, *Asalt — Rahova 1877*, ulei.

⁹ Vezi în volumul *Arta și literatura în slujba independenței naționale*, publicat de Academia de Științe Sociale

și Politice în Editura Academiei, București, 1977, studiul meu despre *Contribuția pictorilor la plastica Independenței*.



Fig. 44. — Aurel Nedel, *Șarja roșiorilor*, ulei.

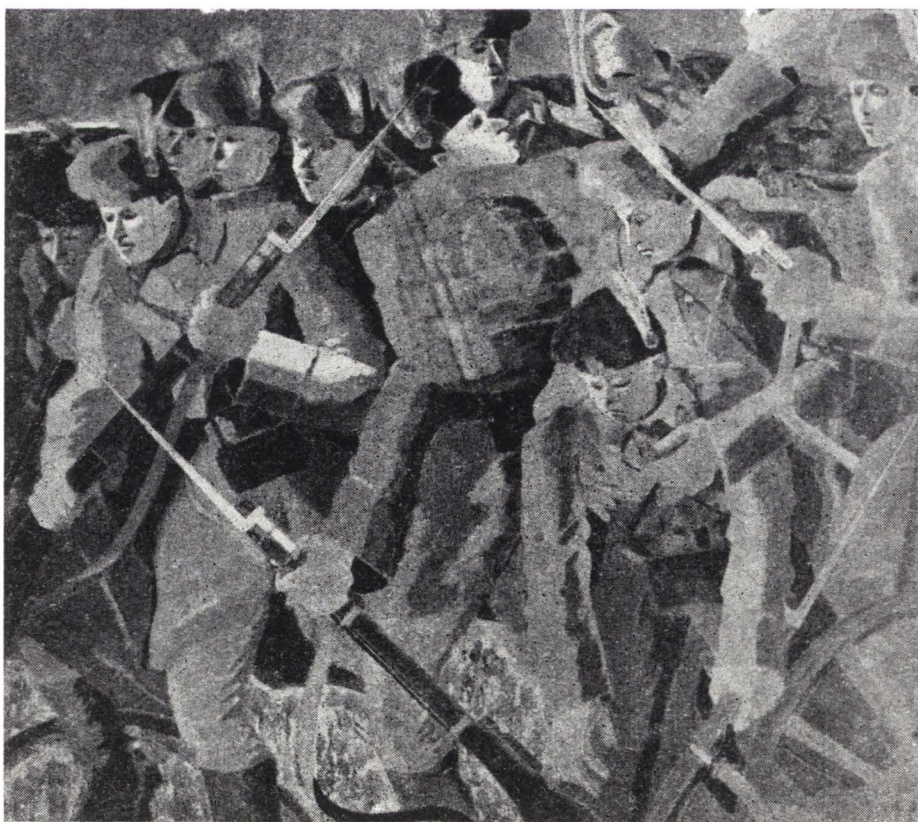


Fig. 45. — Nicolae Groza, *Grivița 1877*, ulei.

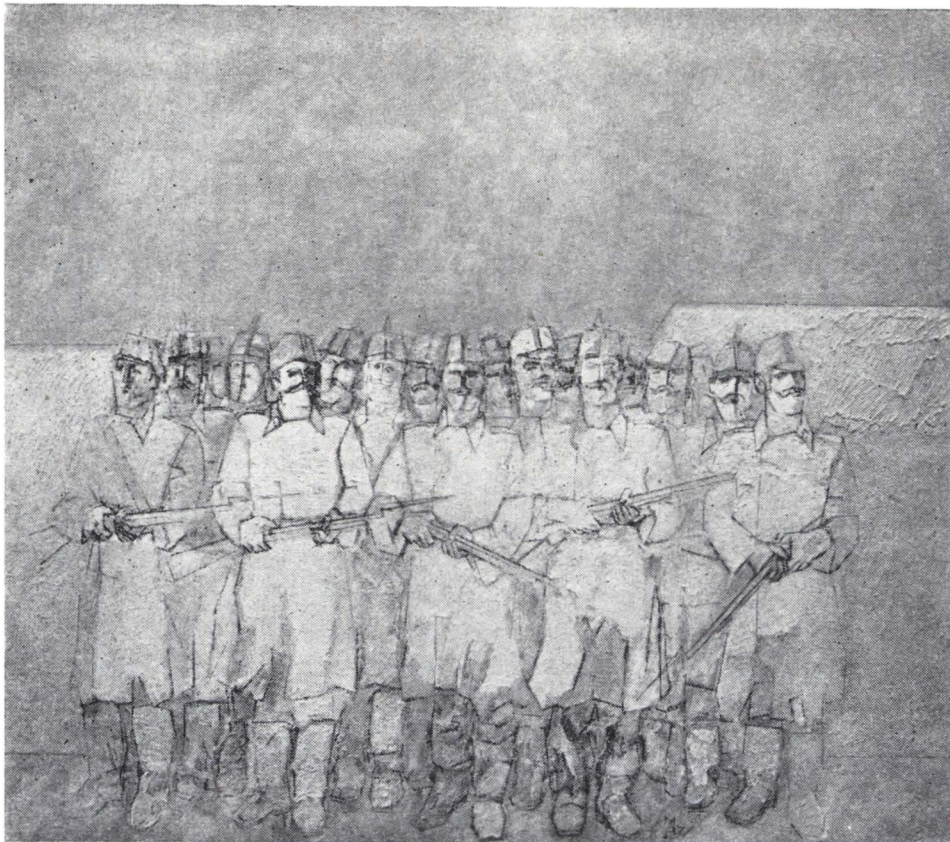


Fig. 46. — Mihai Bandac, *Cercetașii*, ulei.



Fig. 47. — Alexandrina Gheție, *Prezențe în istorie*, ulei.



Fig. 48. — Brăduț Covaliu, *În bivuac la Opanez*, ulei.



Fig. 49. — Francisc Bartok, 1877, ulei.

Pictură adevărată se poate face, ne demonstrează experiența actuală a școlii românești de artă, independent dacă interesul pentru « literatura » tabloului renaște și se impune, cu tendințe dominatoare. Artistul stăpîn pe sine, pe putințele, pe intențiile și inițiativele sale, ca și pe mijloacele, infinit experimentate, pe care le poate utiliza adecvîndu-le la nevoile ideologice proprii, ale transducerii și conservării unor tensiuni personale recepționate în istoria lui individuală din tensiunile colective cu care este solidar, nu-și scade prin nimic capacitatea de autoconfesiune, dacă motivul mărturisirii pictorice este pornit de la reprezentarea, sugerarea, simbolizarea ori evocarea, prin orice alt mijloc, a unor fapte de conștiință colectivă, de viață istorică anglobantă de personalitate.

Și reușita cea mai evidentă a posibilității menținerii în pictura cu temă istorică, elaborată azi la noi, de artiști moderni, a unei ținute poetice neștirbite — după tot ce am putut analiza în cuprinsul acestui studiu — nu ascundem că ni se pare a fi exemplificată de opera 1877 a ieșeanului Francisc Bartok, exponent al generației de 40 de ani, care apare nedeviat nici cu un milimicron de la linia lui stilistică de mare elevație, și realizînd o perfectă pictură informală, de un abstractism liric foarte seducător, doar cu o minimă cesiune: subiectul concret, care nu schimbă cu nimic datele problemei picturale.

CETĂȚILE LUI MIRCEA CEL BĂTRÎN, MONUMENTE ALE INDEPENDENȚEI ȘI ALE LUPTEI DE CRUCIADĂ

de PAVEL CHIIAIA

In prezentarea cetăților din Țara Românească și Moldova pe care a făcut-o încă din 1929 la Societatea Amicilor Universității din Paris, conferință publicată în același an în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*¹, N. Iorga împărțea « castelele » în trei categorii, avînd în vedere desigur un criteriu cronologic, dar colorat mai cu seamă de viziunea sa de competent istoric al Bizanțului: monumentele care au fost înălțate de-a lungul Dunării, pe țărmul stîng, cele din interiorul Țării Românești și, în sfîrșit, din Moldova. Această împărțire poate părea ciudată, dacă nu ne gîndim că marele savant a avut în vedere, în primul rînd, relațiile între Imperiul roman și lumea dacilor liberi, urmată de acelea dintre Bizanț care se apăra de lumea ostilă din nordul marelui fluviu și, mai tîrziu, dintre turci și victimele invaziilor lor. În gruparea pe care o propune, N. Iorga pornește de la cele două realități geopolitice — în sud cele trei imperii care se succed, în nord popoarele libere sau pentru mai puțină vreme supuse — hotărnicite de panglica mereu vie și populată de edificii de apărare a Dunării. Oricum, dacă din punctul de vedere al vechimii acestor cetăți și al rolului lor la marginea marilor imperii, această împărțire a fost justificată, ea lipsea Țara Românească de o serie de monumente importante și permitea ca balanța să atîrne prea mult de partea Moldovei. « Țara Românească bogată, formînd un pasaj pentru invazii, nu s-a găsit niciodată în situația Moldovei care, deși mai săracă < . . . > a găsit mijlocul de a-și înălța fortificații pentru protejarea țării »².

N. Iorga menționează cetatea Poenari, considerînd-o « castrul » sub care se opresc oștile lui Carol Robert, arătînd că atît Curtea de Argeș, cît și Bucureștii nu au fost fortificate decît cel mult cu elemente de întărire inferioare, acoperite de argilă, și insistînd asupra culelor de influență balcanică, ridicate în secolul al XVI-lea și al XVII-lea.

În acest peisaj atît de puțin presărat cu fortificații, N. Iorga atrage totuși atenția asupra incintelor vechilor mănăstiri și dă ca exemplu vechile pînze de ziduri din secolul al XIV-lea de la Cozia, care au fost în bună măsură mascate de edificii mai noi, dar care stau martore pentru ce trebuie să fi fost fortificațiile acestor așezări religioase³.

Oricum, tabloul cetăților din Țara Românească, așa cum era văzut în 1929 de marele savant, ne apare destul de șters și puțin grăitor pentru fortificațiile medievale din această provincie, mai cu seamă din perioada cea mai importantă, aceea din momentul în care impactul otoman și-a făcut simțită prezența, vremea domniei lui Mircea cel Bătrîn. Evident că, în primul rînd săpăturile arheologice, apoi cercetările de bibliotecă și arhivă erau într-un stadiu de început și nu permiteau nici pe departe să se prezinte aceste înfăptuiri într-o lumină mai apropiată de realitate, așa cum suma rezultatelor științifice ne-o îngăduie în prezent. Cu toate datele despre domnia lui Mircea cel Bătrîn, despre relațiile și înfăptuirile sale, istoricii din deceniul al treilea nu aveau elementele acestui puternic și respectat voievodat care justifică pe deplin, în prezent, edificiile militare pe care le constatăm în timpul domniei lui și care oglindesc o serie de pregătiri sau conflicte.

¹ N. Iorga, *Les Châteaux occidentaux en Roumanie*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, XXII, 1929, p. 49—69.

² *Ibidem*, p. 57.

³ *Ibidem*.

Este de asemenea evident că războaiele de apărare ale lui Mircea cel Bătrîn sau numai măsurile lui de precauție, ca și ofensivele sale dictate de rațiuni de ordin politic, pot fi urmărite în relativ bogatele izvoare externe și deduse din cele interne. Nu s-a încercat însă, pînă în prezent, să se contureze destinul agitat al Țării Românești din această vreme, considerîndu-se întregul complex de fortificații care îi mărturiseau în primul rînd independența. Deoarece recent s-a subliniat și participarea acestui voievod la lupta de cruciadă, vom încerca să răspundem și la întrebarea dacă aceste cetăți au fost înălțate avîndu-se în vedere politica de independență sau aceea de cruciadă, cu alte cuvinte dacă trebuie să vedem în ele scuturi ale existenței proprii sau puncte de plecare pentru cuceriri sau campanii militare de mare amploare.

Domnia lui Mircea cel Bătrîn se află la întretăierea celor două perioade pe care le cunoaște Țara Românească la începuturile ei: de la întemeiere și pînă la 1390 de organizare treptată a domniei și de apărare a independenței față de încercările de cîmpire ale regatului ungar, iar de la 1390 înainte de confruntarea cu un alt adversar, tot pentru independență, de astădată față de o nouă putere în ascensiune, Imperiul otoman⁴. Dacă în ceea ce privește raportul cu cea de-a doua putere, colaborarea cu aceasta nu a fost de conceput decît în urma unei constrîngerii, mai mult sau mai puțin apăsate, relațiile cu Ungaria au cunoscut, mai cu seamă odată cu apariția pericolului comun de la sudul Dunării, momente de pace sau chiar de efectivă colaborare în cadrul unei mișcări mai ample care privea întreaga Europă: inițiativa campaniilor de cruciadă.

Pentru a explica funcționalitatea cetăților din vremea lui Mircea cel Bătrîn este necesar să schițăm conflictele cu cele două puteri limitrofe, precum și alianțele cu regele Ungariei sau cel al Poloniei, importante repere în politica voievodului.

Situația la sud de Dunăre îndată după suirea pe tron a lui Mircea cel Bătrîn (1386) era destul de tulbură⁵, cu turcii în plină expansiune și popoarele creștine în defensivă. Vremelnica victorie de la Pločnik (1387) nu reușește să frîneze înaintarea oștilor lui Murad, care înfrîng pe Ivanco și Șișman, primul dispărînd în luptă, iar ultimul declarîndu-se vasal al turcilor. Dar puternica cetate a Dîrstorului (Silistra) refuză să se predea — ca și Varna sau alte orașe care își manifestară astfel un spirit de independență mai puternic decît cel al marilor feudali — și Mircea, atras în vârtejul războiului mai cu seamă de locuitorii țării lui Dobrotici, care îi oferă calitatea de despot al acestei țări și de protector al Dîrstorului, se vede confruntat cu marele imperiu care urmărea să-și lărgească peste măsură hotarele. Victoria turcilor de la Cîmpia Mierlei (15 iunie 1389) — unde își pierde viața atît cneazul Lazăr, cît și Murad — este urmată de transformarea provinciilor din vestul și sud-vestul Serbiei în sangeacuri.

Raporturile cu Ungaria au fost rele în prima parte a domniei lui Mircea cel Bătrîn: foarte probabil ca în anul 1389, profitînd de luptele interne din regatul ungar, voievodul Țării Românești să fi pus stăpînire pe cetatea Severinului și pe ducatele Amlașului și Făgărașului. Un an mai tîrziu, în 1390, Mircea încheie un tratat de alianță cu Vladislav Iagello, regele Poloniei, în care se leagă reciproc să se apere de un eventual atac al regelui Ungariei. Această situație, de relații încordate cu Sigismund de Luxemburg și de raporturi prietenoase cu Vladislav Iagello, a durat atîta vreme cît pericolul turcesc nu a fost foarte mare. Oricum, această etapă, între 1386 și 1395, ne va explica măsurile de siguranță și fortificațiile din nordul țării.

Un eveniment de mare importanță survine în 1394, eveniment care constrînge pe Mircea să caute în fostul său adversar un aliat. Într-adevăr, după supunerea lui Șișman, după înfrîngerea lui Lazăr, urmează Strațimir, care este alungat din Vidin, în 1390—1391, de către Firuz bei, unul din comandanții turci. Cunoscîndu-se participarea lui Mircea la rezistența anterioară din Balcani, Firuz își trimite bandele prădalnice peste Dunăre, iar

⁴ Introducere la cap. *Arta în Țara Românească din secolul al XIV-lea pînă la mijlocul secolului al XV-lea*, de Emil Lăzărescu, din *Istoria artelor plastice în România*, vol. I, p. 141.

⁵ Această schițare a evenimentelor din timpul domniei

lui Mircea cel Bătrîn după P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn*, București, 1944, passim; *Istoria României*, București, 1962, p. 362—385; Constantin C. Giurescu și Dinu C. Giurescu, *Istoria românilor*, vol. 2, București, 1976, p. 66—93.

acestea jefuiesc cumplit Țara Românească. Mircea reușește să-l întronizeze pe Strașimir, dar nu peste mult cetățile din dreapta Dunării sînt ocupate de turci, în 1393 țarul Șişman este luat în captivitate — Strașimir va reuși cu greutate să se mențină pînă în 1396 — și chiar Silistra cu țara lui Ivanco cad în mîinile invadatorilor din sud.

Este de înțeles că, devenind în 1393 vecină cu Imperiul otoman, Țara Românească va căuta să-și consolideze hotarul Dunării și în limita posibilului să încerce să slăbească dispozitivele adversarului de pe țărmul drept. Izvoarele ne-au păstrat știrea că în 1394 Mircea cel Bătrîn a sfărîmat bazele otomane de la Caverna, unde cu un an înainte se instalase o garnizoană turcească.

Se știe că în toamna lui 1394 Baiazid a invadat Țara Românească cu o oaste uriașă, la care s-a adăugat și oastea vasalilor săi din Serbia și Macedonia, și că Mircea s-a retras în interiorul țării, hărțuind însă pe adversar. În urma victoriei lui Mircea de la Rovine, amenințat să i se taie retragerea de către regele Sigismund, Baiazid despresoară Țara Românească. Dar în 1395 turcii revin să-l consolideze pe Vlad, care le ceruse ajutorul, după ce se urcase pe tron cu ajutorul lui Vladislav Iagello (iritat de fireasca apropiere a lui Mircea de adversarul său Sigismund de Luxemburg) și al lui Ștefan, domnul Moldovei.

În anul 1396 are loc expediția cruciată a lui Sigismund și înfrîngerea creștinilor la Nicopole (25 septembrie), care duce, printre alte consecințe, la înlăturarea definitivă a lui Strașimir din Vidin.

La sfîrșitul aceluiași an, Mircea reușește să-și recapete tronul cu ajutorul forțelor interne, iar în anul următor înfrînge, în septembrie sau octombrie 1397, pe Baiazid, care urmărea să nu-i dea răgaz să se reorganizeze. Cu această ocazie este eliberată și cetatea Turnu, care cunoscuse garnizoane străine.

Dar cu toată această victorie, situația rămînea precară pentru Țara Românească: avînd în stăpînire teritoriul din dreapta Dunării, turcii organizau numeroase acțiuni de pradă și jaf.

În fața acestei situații, Mircea se vede obligat să întărească sistemul de cetăți de la Dunăre și să întemeieze o dregătorie specială cu caracter militar, bănia Severinului.

Din fericire, învingerea lui Baiazid, la Ankara, în 1402, precum și luptele pentru succesiune care au urmat au permis ani de liniște și prosperitate pentru Țara Românească. În scopul de a preveni atacurile dinspre est, Mircea reînnoiește vechiul tratat de prietenie cu Polonia, ceea ce îi permite să-i izgonească pe genovezi din Chilia, iar în 1404 recucerește cea mai mare parte a teritoriului dobrogean și ocupă Silistra.

În ceea ce privește politica occidentală, el se întâlnește la sfîrșitul anului 1406 cu Sigismund la Severin, pentru o strînsă cooperare în vederea unei campanii împotriva turcilor.

Urmează campania în Balcani a voievodului Țării Românești, între anii 1409 și 1411, cu urcarea pe tronul Imperiului otoman a protejatului său, Musa. Mircea cel Bătrîn este în apogeul puterii în anii care urmează, dar puțină vreme după întronarea lui Mahomed (1413) și mai cu seamă în urma înțelegerii între cele două regate, Ungaria și Polonia, și imperiul turcesc, Mircea este obligat să plătească haraci (1415).

În anul următor, susținînd un alt pretendent la tronul sultanilor, pe Mustafa, Mircea pătrunde în imperiu pînă la Salonic, iar în 1417 adăpostește pe un alt adversar al sultanului, pe gînditorul Bedr-ed-Din. În același an Mahomed pornește o mare expediție împotriva Țării Românești, cucerind cetatea Giurgiu și Dobrogea, iar bande de achingii trec Dunărea și jefuiesc cumplit Țara Românească. Mircea cere pace, promițînd să plătească tribut, dar la scurt interval (la 31 ianuarie 1418) el moare.

Din trecerea în revistă a conflictelor, tratatelor și alianțelor lui Mircea cel Bătrîn se desprinde o grupare a cetăților în felul următor: în prima parte a domniei, atîta vreme cît țara era amenințată de unguri, o atenție deosebită este acordată flancului nordic al țării, adică Severinului, mănăstirii Cozia (pentru valea Oltului), cetății Dîmbovița. Urmează, în partea a doua a domniei, de la 1395 (tratatul cu Sigismund) înainte, cînd țara are de făcut față impactului otoman, consolidarea și construirea cetăților de la Dunăre, Calafat, Turnu, Giurgiu, Cetatea de Floci și Brăila. În ceea ce privește cetățile despotatului lui Ivanco (Hîrșova, Enisala) sau Silistra — menționată aparte în titlul lui Mircea cel Bătrîn, deoarece

facea parte din țaratul lui Șişman — ele constituie o a treia grupă, legate fiind de stăpînirea lui Mircea asupra Dobrogei.

Pentru a urmări oglindirea luptei de independență a lui Mircea în aceste cetăți, precum și conturarea unei atitudini de cruciadă, sau numai de conservare a teritoriului propriu, este oportun să le trecem în revistă.

Cercetări arheologice în legătură cu cetatea Severinului a întreprins A. Bărcăcilă, publicînd aceste prime rezultate în 1937⁶, apoi un raport în 1939⁷ despre campania anilor precedenți. Ele au fost continuate în 1965, de Muzeul Porților de Fier⁸, dîndu-se astfel la iveală întreaga structură a dispozitivelor de apărare și putîndu-se data succesiunea lor în timp. S-a putut preciza astfel că cetatea a cunoscut trei faze mai importante, cea mai veche, din secolul al XIII-lea, prezentînd o incintă dreptunghiulară, cu laturile lungi ușor curbate în afară, cu două turnuri pătrate la nord, în interiorul incintei, iar pe latura sudică două turnuri la exteriorul ei. Turnul-poartă se afla la mijlocul laturii vestice. Aproape de latura estică se află ruinele unei biserici ortodoxe de plan dreptunghiular, terminată cu absidă poligonală la exterior și circulară la interior, cu nișa proscomidiei decorată cu firide oarbe⁹ (apropiată stilistic de bisericile de pe colina Trapezița, de la Tîrnovo), înălțată după cucerirea munteană a cetății, odată cu întemeierea statului Țării Românești¹⁰. Sub ruinele bisericii ortodoxe se disting fundațiile unui lăcaș mai vechi, pe care Răzvan Theodorescu îl consideră a fi fost o mică bazilică romanică de secolul al XIII-lea, din epoca de început a banatului ungar¹¹, legată de cetatea din același secol apărută la săpături. Oricum, ambele lăcașuri se leagă de prima incintă, a cărei viețuire merge pînă imediat după moartea, în 1418, a lui Mircea cel Bătrîn, adică pînă în 1420. Acum, cînd ungurii redevin stăpîni pe cetate, ei mai înalță un zid exterior care dublează pe laturile est, nord și vest vechea incintă cu un turn semicircular la est, păstrînd dispozitivul cu cele două turnuri de apărare din sud. În sfîrșit, după numai trei decenii, către mijlocul secolului al XV-lea (poate în timpul în care Iancu de Hunedoara era ban de Severin), latura sudică este prelungită printr-o serie de ziduri¹² care unea în mod evident cetatea cu apa Dunării.

Banatul și cetatea Severinului au fost create în 1233 în sistemul de apărare a graniței de sud-est a regatului ungar, adăugîndu-i-se ulterior banatul de Mačva (1234), banatul de Cucevo și Branicevo (1272), banatul de Vidin (1363—1369). El se desființează odată cu dezastrul bătăliei de la Moháci (1526)¹³.

Analogiile stilistice stabilite de Gh. Cantacuzino între planul primei incinte a cetății Severinului și o serie de monumente de aceeași categorie din sudul Dunării ar vădi că meșterii folosiți la această construcție au fost din Balcani¹⁴. Oricum, din 1291 și pînă către 1342, cu excepția unor scurte perioade, voievodul Țării Românești a deținut banatul Severinului, pentru care la început, pînă la căpătarea independenței, a plătit tribut.

Pînă la urcarea pe tron a lui Mircea cel Bătrîn, cetatea trece dintr-o mînă într-alta, după natura relațiilor dintre unguri și români, dar în 1387, Sigismund de Luxemburg îi recunoaște lui Mircea, odată cu Amlașul și Făgărașul, stăpînirea asupra Severinului. De acum se constată documentar instituția « băniei » românești. Astfel, în documentele cu dată sigură, găsim următorii bani (fără mențiunea, subînțeleasă, a Severinului): la 27 decembrie 1391 pe Drăgan; la 11 mai 1409 pe Radu; la 21 noiembrie 1413 pe Drăgoi; la 28 martie 1415 pe Radul și Aga; la 10 iunie 1415 pe aceiași; la 10 iunie 1415 și 22 iunie 1418 pe aceiași; la 21 noiembrie 1421 pe aceiași¹⁵.

⁶ Al. Bărcăcilă, *Cetatea medievală a Severinului. Început de cercetări arheologice*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, XXX (1937), p. 149—165.

⁷ Idem, *Cetatea Severinului. Raport sumar cu rezultatul săpăturilor din 1938 și 1939*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, XXXII (1939), p. 74—88.

⁸ M. Davidescu, *Cetatea Severinului*, în *Buletinul monumentelor istorice*, XXXIX (1970), nr. 3, p. 9—14; Gh. I. Cantacuzino, *Elemente de caracter bizantino-balcanic în fortificațiile medievale din Țara Românească*, în *Buletinul monumentelor istorice*, XL (1971), p. 27—28.

⁹ Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 69.

¹⁰ Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la începuturile culturii românești (secolele X—XIV)*, București, 1974, p. 275.

¹¹ *Ibidem* și p. 275, n. 15.

¹² M. Davidescu, *op. cit.*

¹³ Șt. Ștefănescu, *Bănia în Țara Românească*, București, 1965, p. 19—20.

¹⁴ Gh. I. Cantacuzino, *Elemente . . .*, p. 28.

¹⁵ Șt. Ștefănescu, *op. cit.*, p. 46.

Mircea poartă el însuși titlul de ban de Severin în listele ungurești în anii 1394 și 1395, corespunzând perioadei în care domnul a pierdut Țara Românească și se afla în Transilvania: el a îndeplinit funcția banului unguresc de Severin.

Faptul că între 1389 și 1393 apar în documentele ungurești bani ai Severinului se explică — chiar de istoriografia ungară — prin existența limitrofă a unui banat al Timișoarei.

Șt. Ștefănescu face observația interesantă că atunci când apare banul în sfat, din titulatura domnului lipsește mențiunea «domn al banului de Severin», iar când în titulatura domnului găsim această mențiune, banul este absent în sfat, ca în cazurile din 23 noiembrie 1406, 18 martie 1419 și 1 iunie 1421¹⁶.

Prima dintre aceste trei date este aceea la care voievodul mergea «către Severin» să se întâlnească cu regele Sigismund pentru o cooperare româno-ungară în vederea unei ofensive antiotomane. Calitatea de «domn al banatului de Severin» și lipsa banului din sfatul țării se potrivește perfect cu scrierea — considerată pînă în prezent ciudată — de pe o monedă (ducat) de la Mircea cel Bătrîn, cu efigia voievodului și o inscripție citită multă vreme «Petruslan»¹⁷. Această monedă reprezintă pe voievod înveșmîntat într-o «surcotă», cu jupă plisată, fără mantie, avînd un glob cruciger în mîna dreaptă și o lance dreaptă în mîna stîngă, iar coiful de tip «cap de broască». Pe avers moneda poartă numele voievodului în limba slavă «Io Mircea Voievoda», iar pe revers inscripția în limba latină Petrus Ban. Deoarece aceste monede au fost găsite la Drobeta-Turnu Severin, Orșova și Caracal, este evident — avînd în vedere și faptul că cele două inscripții sînt în slavă și latină — că Petrus ban este un ban ungar depinzînd de voievodul Țării Românești, Mircea¹⁸. Deoarece acesta din urmă poartă în documentul din 23 noiembrie 1406 titlul de «domn al banatului de Severin», se poate deduce că întregul banat îi aparținea, dar că garnizoana militară a cetății — de sub directa sa ascultare — era condusă de un ban ungar. Așa ne și explicăm că la 19 octombrie 1406 regele Ungariei se afla la Oradea Mare și cobora încet spre Severin, iar Mircea se îndrepta spre aceeași cetate¹⁹. Această situație de condominiu durează deci din 1406 și pînă înainte de 11 mai 1409, cînd întîlnim ca ban în sfatul țării pe Radu, fiind prin urmare faza politică de tranziție.

Întrevederea a fost cu consecințe importante pentru evoluția evenimentelor din anii care au urmat: în primul rînd a avut loc împăcarea lui Mircea cu Ștefan Lazarevici, care fusese prietenul lui Baiazid și dușmanul Țării Românești. Sigismund, care în 1406 era suzeranul și prietenul despotului, a mijlocit această apropiere între cei doi principii creștini ce urmau să lupte alături împotriva turcilor. Regele Ungariei luase măsuri hotărîte în vederea unui război cu turcii: poruncise întărirea orașelor din Transilvania și încredințase banatul Timișoarei comandantului italian florentinul Filippo Scolari, poreclit Pippo Spano, care alături de Mircea a fost un apărător al Dunării, ridicînd în Banat, pe malul fluviului, o cetate de piatră și două cetăți de lemn. Sigismund pune temeiurile unei cruciade împotriva turcilor: în 1408 el trimitea soli la Veneția și papei Grigore al XII-lea. Regele Ungariei prevede la 1408, cînd scrie republicii Veneția, ca marile corăbii solicitate venețienilor «să-i îmbarce la Licostomo <Chilia> pe oștenii săi, ca de acolo să poată fi duși împotriva cetății Gallipoli», ceea ce însemna, Mircea fiind stăpînul cetății Chilia în momentul acela, că voievodul Țării Românești era cîștigat pentru lupta de cruciadă.

Aceste idealuri ale lui Sigismund se vor istovi însă către 1410, cînd el este ales împărat al Germaniei și al Boemiei²⁰.

Trebuie să vedem, așadar, atît în cetatea Severinului, cît și în mica monedă cu inscripție dublă — a voievodului Țării Românești și a banului ungar sub ascultarea acestuia — oglindirea luptei de cruciadă în care era încadrat Mircea cel Bătrîn, care se va încheia cu campania din Balcani pentru impunerea pretendentului Musa, acțiune efectuată pe cont propriu de Mircea.

¹⁶ Ibidem, p. 47.

¹⁷ Octavian Iliescu, *Moneda în România*, București, 1970, p. 21.

¹⁸ Pavel Chihai, *Din cetățile de scaun ale Țării Românești*,

București, 1974, p. 188 și n. 132.

¹⁹ P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn* . . . , p. 305.

²⁰ Ibidem, p. 305—308.

O a doua cetate pe linia munților, aceea asupra căreia, pe drept cuvânt, a atras atenția N. Iorga²¹, cum am văzut, a fost incinta mănăstirii Cozia. Studiul laturilor actualei mănăstiri a dus la concluzia că incinta păstrează încă o bună parte din zidurile de la sfârșitul secolului al XIV-lea, când Mircea cel Bătrîn a înălțat ctitoria sa, pe care a gândit-o și ca necropolă ce urma să-i adăpostească mormîntul. Temeinice săpături arheologice din anii 1960²², precum și lucrările de restaurare din 1958²³ au dus la concluzia că temeliile laturilor de sud și de est ale construcțiilor care delimitează incinta sînt cele originare. Noi cercetări²⁴ aveau să adauge elementelor arhitecturale rămase de la Mircea cel Bătrîn atît pîvnîța de la est, cît și nivelul parterului de pe laturile sud și est (cu excepția gangului care coboară la pîvnîța « caselor arhieresti »): toate acestea aparțin primei faze de construcție.

Dar unul dintre aspectele cele mai interesante ale incintei originare este cel al construcțiilor sale defensive. Spre deosebire de mănăstirile de la începutul secolului al XVI-lea din Țara Românească, de pildă, care prezentau un singur turn-clopotniță la mijlocul uneia dintre laturi, incinta fortificată a Coziei număra patru turnuri de colț, cu metereze înguste, ușor ieșite din linia zidului de incintă. Din aceste turnuri se mai vedeau la mijlocul secolului trecut cele două din sud, iar în prezent unul singur, cu nivelul superior înlocuit în 1583 – 1584 prin paraclisul lui Amfilohie.

Din singurul turn păstrat al mănăstirii lui Mircea cel Bătrîn, cel sud-estic, pot fi constatate patru beciuri susținînd paraclisul lui Amfilohie, două dintre ele descoperite la restaurarea din 1958. Beciul situat sub pronaosul paraclisului, care servește de culoar de trecere afară din incintă, susține cu bolta sa pardoseala acestuia. Sub naos, alte două beciuri, care erau comunicante, au fost despărțite de un zid nord-sud, probabil pentru consolidarea arcului de susținere. Beciul vestic, în legătură cu culoarul de trecere, prezintă înspre sud o fereastră îngustă cît un meterez. Un al treilea beci, o ascunzătoare, corespunde cu încăperea de la parter a « caselor domnești » și, printr-o spărtură recentă, cu beciul vecin.

Considerînd aceste departajări mai tîrzii, ajungem la concluzia că inițial a existat o încăpere pătrată, cu latura exterioară de 5,50 m, care cu prilejul zidirii paraclisului lui Amfilohie a fost împărțită în două printr-un zid longitudinal, realizîndu-se astfel un beci lung și o ascunzătoare. În încăperea originară se pătrundea prin sala cea mare din nord. Această încăpere prezenta o deschidere pe latura sudică, cu aspect de meterez, asemănătoare celor de la « casele domnești », care au aparținut și ele edificiului originar. Așadar, în acest unghi al clădirii a existat un turn de colț căruia i s-a dărîmat nivelul superior, modificîndu-se planul nivelului inferior pentru a se zidi un paraclis.

Este evident că obstacolele naturale – în primul rînd apa Oltului –, precum și fortificațiile originare făceau din mănăstirea Cozia o fortăreață inexpugnabilă, motiv pentru care a fost adesea folosită ca punct de rezistență militară, mai cu seamă în secolul al XVIII-lea, în timpul războiului dintre turci și austrieci, cînd întreaga așezare a avut considerabil de suferit.

Numeroasele documente (11) dăruite de Mircea cel Bătrîn mănăstirii Cozia²⁵, emise la date diferite, vădesc că voievodul a poposit adesea în mănăstirea întărită, considerată un punct important în itinerariile sale. Dacă sfințirea mănăstirii are loc la 18 mai 1388, iar terminarea lucrărilor de finisare în vara anului 1391²⁶, un document din anul următor, 1392²⁷, o danie făcută mănăstirii, ne vădește că pentru voievod această mare așezare constituia și un punct de întîlnire a demnitarilor părții vestice, cît și celei estice a țării, pentru hotărîri importante. Uzurparea lui Vlad, care și-a împărțit pentru scurtă vreme domnia

²¹ Vezi n. 1.

²² N. Constantinescu, *Cercetările arheologice de la Cozia*, în *Mitropolia Olteniei*, XVII (1965), nr. 7–8, p. 587–601.

²³ Rodica Mănciulescu, *Restaurarea mănăstirii Cozia*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, București, 1967, p. 120–132.

²⁴ Pavel Chihaiia, *Etape de construcție la complexul*

monastic Cozia, în *Pagini de veche artă românească*, vol. II, București, 1972, p. 87–151.

²⁵ *Documenta Romaniae Historica*, B, vol. I, București, 1966, p. 22–82.

²⁶ E. Lăzărescu, *Data zidirii Coziei*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, 1962, 1, p. 119 și p. 132–133.

²⁷ D.R.H., B, vol. I, nr. 19, p. 42–45.

cu Mircea cel Bătrîn, stăpîn în partea vestică a țării²⁸, vădește simțul de prevedere al acestuia din urmă. Din divanul menționat în hrisovul din 1392 fac parte atît mitropolitul de la Argeș, chir Antim, cît și cel al Severinului, Atanasie, banul de Severin Stănilă, cît și boierii de divan. Prezența pitarului și pivnicerului ne încredințează de un popas mai îndelungat în mănăstire. Prin urmare, Mircea cel Bătrîn nu vedea în mănăstirea Cozia numai o necropolă sau punct fortificat pe valea Oltului, ci și un loc de strategie politică, unde putea reuni ambele aripi ale boierilor săi, cei din îndepărtatul Severin și cei din despotatul de la mare. De acest control politic și această unitate voievodul avea nevoie, în primul rînd, pentru a face față încercărilor ungare dintre anii 1390 și 1394 de a-și recupera pozițiile pierdute. Iată de ce vedem în cetatea Cozia un bastion al luptei de independență a lui Mircea cel Bătrîn.

Dacă în 1368, în timpul voievodului Vladislav I (1364–1374/75), vama ungară se percepea la « Ruffa Arbor » (viitorul Rucăr), aflat în stăpînirea ungară²⁹, încă din timpul domniei acestui voievod sau în intervalul domniei succesorului său, Radu I (1374/75 – ante 1385), acest punct vamal nu mai aparținea regatului, așa cum deducem dintr-o diplomă regală adresată brașovenilor la 19 noiembrie 1377³⁰. Aici se stabilește punctul de graniță românesc consemnat în privilegiul acordat brașovenilor de Mircea cel Bătrîn la 25 august 1413³¹. În acest important document, emis din Cîmpulung, se precizează că toți oamenii în trecere și locuitorii cetății Brașovului și ai întregului district veniți cu treburi sau cu mărfurile lor prin Țara Românească să plătească vamă la « Ruffa Arbor ». Ceva mai la sud, la Dragoslavele, drumul se bifurca către Cîmpulung și Cetățeni: iată de ce un alt punct de vamă se stabilește la Dragoslavele, pentru cei care puteau evita Rucărul, coborînd dinspre munți³². De cealaltă parte a graniței se pot constata două puncte vamale corespunzînd celor care, spre sud, formează linia Rucăr – Dragoslavele: Oratea – Bran. Dar este evident că cetatea Oratea nu putea fi înălțată (cu funcția vamală pe care o relevă construirea ei lîngă drumul obligat de trecere de la marginea muntelui) decît după pierderea punctului vamal Ruffa Arbor de către supușii regatului ungar, așezarea ei permițînd o retragere în Transilvania, dar nu în Țara Românească. Așadar, cetatea Oratea a fost construită după 1377, dar înainte de 1395, an în care Mircea cel Bătrîn capătă cetatea Branului de la regele Ungariei Sigismund³³ și, prin urmare, un punct de vamă ungar la sud de această cetate nu poate fi conceput.

Cetatea românească pe care o moștenește Mircea cel Bătrîn de la predecesorii săi, cea care controla marele drum de la Brașov spre gurile Dunării, era aceea de la punctul numit în prezent Stoenеști-Cetățeni și în epoca respectivă Dîmbovița. Menționată ca punct vamal în documentul din 20 ianuarie 1368³⁴, ea joacă un rol important în luptele purtate la 13 octombrie al aceluiași an de către « pîrcălabul de Dîmbovița » al lui Vladislav I³⁵, demnitate ce presupune neapărat o cetate în locul ce s-a menținut cu acest nume și cu vestigii importante pînă în secolul al XVI-lea. Fortificația era mai veche de întemeierea Țării Românești – se pare că ea dăinuia încă din prima jumătate a secolului al XIII-lea³⁶ – și oricum o așezare întărită a existat din timpuri străvechi, avînd în vedere excelenta ei poziție strategică.

²⁸ P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn...*, p. 253: «în 1395» «Mircea nu era fugăr în Ardeal, ci se ținea cu oastea în părțile răsăritene și unele cetăți din Dobrogea de nord erau încă pe numele lui».

²⁹ E. Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria românilor...*, I₂, nr. XVIII, p. 144–145; *ibidem*, XV₁ nr. 2, p. 1–2; vezi și N. Iorga, *Istoria comerțului românesc*, București, 1929, p. 47–48.

³⁰ E. Hurmuzaki, *op. cit.*, I₂, nr. CLXXXIX, p. 242–243.

³¹ Ioan Bogdan, *Documente privitoare la relațiile Țării Românești cu Brașovul și cu Țara Ungurească în secolele XV și XVI*, București, 1905, p. 36.

³² Ioan Drăguțescu, *Dragoslavele, Cîmpulung Muscel*, 1937, p. 8.

³³ Fr. Zimmermann, K. Werner, *Urkundenbuch zur Geschichte der Deutschen in Siebenbürgen*, vol. III, p. 135–137; E. Hurmuzaki, *op. cit.*, I₂, p. 359–361.

³⁴ Vezi nota 29.

³⁵ Ioan de Thurocz, *Chronica hungarorum ab origine gentis, insertia sinul Chronica Ioannis Archidiaconus de Kükilew*, în Schwandtner, *Scriptores...*, Tyrnaviae, 1765, p. 311–312.

³⁶ Dinu V. Rosetti, *Șantierul arheologic Cetățeni*, în *Materiale și cercetări arheologice*, XII (1962), p. 48; *idem*, *Raport preliminar asupra cercetărilor arheologice întreprinse la complexul de monumente feudale de la Cetățeni-Argeș în anul 1965*, în *Monumente istorice. Studii și lucrări de restaurare*, 3, București, 1969, p. 95.

Nu s-a putut încă determina conturul zidurilor ei. Desigur că acestea au folosit atît apa râului, cît și peretele prăpăstios al monticulului (se pare că la săpăturile lui V. Drăghiceanu s-a găsit zidul sudic al fostei așezări și, alături, o serie de armuri și arme, ceea ce ne vorbește despre frecvente lupte de asediu ³⁷). Recentele săpături au dezvăluit doar trei biserici, cea mai veche aparținînd primei faze de construcție, deci primei jumătăți a secolului al XIII-lea, iar cea mijlocie probabil lui Vladislav I, cea care va fi fost frecventată și de Mircea cel Bătrîn. Nu departe de cetate, Basarab a dat lupta de la Posada, cum sa presupus ³⁸, iar la 13 octombrie 1368 a avut loc, foarte probabil, confruntarea dintre Nicolae, voievodul Transilvaniei, și pîrcălabul de Dîmbovița chiar în cetate.

Desigur că și Mircea a întărit vechile ziduri și le-a folosit. Cîteva știri din zbuciumata perioadă de început a domniei lui Mircea ne permit să le judecăm importanța strategică. Astfel, după semnarea tratatului de la Brașov, de la 7 martie 1395 ³⁹, la 25 martie al aceluiași an, Mircea pornește să-și recucerească tronul, împreună cu căpitani transilvăneni Ștefan de Lozoncz și Francisc Bebek, dar oastea acestora din urmă este distrusă la trecerea unui rîu în Țara Românească. La 6 iulie, Sigismund însuși trece munții și se afla «în lagăr, la coborîrea din munți, lîngă Cîmpulung» ⁴⁰, deci chiar în cetatea Dîmboviței și, bineînțeles, avînd în vedere mărimea armatei sale, în jurul ei.

Are loc cucerirea Țării Românești și înscăunarea lui Mircea, plecarea precipitată a lui Sigismund, revenirea lui Vlad și a turcilor, apoi înfrîngerea creștinilor la Nicopole și bătălia decisivă între Mircea, care stăpînea partea de răsărit a țării, și uzurpatorul său Vlad. Cu o ceată de nobili și ostași transilvăneni, Mircea trecu munții și lovi pe Vlad la cetatea Dîmboviței, unde acesta se adăpostise cu soția și familia sa. După un asediu — care ne vorbește despre puternicele fortificații ale cetății, pe care investigațiile arheologice rămîn să le scoată la lumină — Vlad fu luat prizonier și dus în Ungaria, unde Știber îl înfățișă regelui Sigismund ⁴¹.

Vedem astfel că cetatea Dîmbovița a jucat un rol important în timpul domniei lui Mircea și că ea constituia un punct de refugiu al adversarilor săi, dar și un loc de veghe și apărare pentru marele voievod.

După releveul pe care îl publică Gr. Florescu, cetatea Turnu, aflată pe locul actualului oraș Turnu Măgurele, prezenta obstacole în calea asediatorilor: un șanț de jur împrejur, un zid de incintă, care a apărut la săpături, în formă de poligon neregulat și un turn rotund în mijloc ⁴².

Pereții verticali ai șanțului erau căptușiți cu zid. În privința zidului de incintă, el se prezenta la origine circular, iar din distanță în distanță erau amenajate turnulețe cu frontul rotund, ieșind cu 2 m din linia zidului. Mircea cel Bătrîn reface cetatea bizantină după planul inițial, depășind temelia cu 0,60 m. Turnul rotund din mijloc este un adaos turcesc de mai tîrziu, cînd s-a adăugat cetății lui Mircea un zid gros de circa 2,50 m, cuprinzînd turnulețele vechii incinte; incinta rotundă de la interior căpătînd astfel, la exterior, o formă poligonală.

În ceea ce privește momentul refacerii cetății, N. Iorga consideră că ea a avut loc în timpul sultanului Soliman, succesorul lui Baiazid, desigur în intervalul 1402—1406, cînd, profitînd de anarhia din imperiu, Mircea cucerește Chilia, o mare parte din teritoriul dobrogean și Silistra ⁴³.

Gr. Florescu consideră însă că cetatea a preexistat anului 1394, cînd ea este menționată în izvoare ca existentă ⁴⁴.

Într-adevăr, în campania sa din toamna anului 1394, Baiazid cu o armată imensă din Turcia europeană, împreună cu vasalii săi Ștefan Lazarevici al Serbiei, Constantin al lui

³⁷ V. Drăghiceanu, *Cetatea și schitul Negru Vodă*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, V (1912), p. 89—94.

³⁸ Vezi Pavel Chihaia, *Din cetățile...*, p. 326.

³⁹ Vezi nota 33.

⁴⁰ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 256.

⁴¹ *Ibidem*, p. 272.

⁴² Gr. Florescu, *Cetatea Turnu*, în *Revista istorică română*, XV (1945), vol. IV, p. 434—450. Vezi și Gh. I. Cantacuzino, *Elemente...*, p. 29.

⁴³ N. Iorga, *Istoria românilor*, vol. III, București, 1938, p. 318.

⁴⁴ Gr. Florescu, *op. cit.*, p. 440.

Dejan, cneazul de la Velbujd (Kästendil) și vestitul Marco Cralevici din Prilop, fiul craiului Vukašin, se adunară pe țărmul drept al Dunării, la Nicopole, și de acolo trecură fluviul în Țara Românească. Desigur că cetatea Turnu era în picioare, deoarece s-au păstrat dovezi despre existența ei în 1395, un an mai târziu, interval în care Țara Românească era în mare parte ocupată de turci, și noile ziduri au văzut trecerea numeroasei armate care va cunoaște înfrângerea de la Rovine din 10 octombrie 1394. Baiazid s-a înapoiat tot prin Turnu și Nicopole, dar înainte de a pleca a așezat comandanți turci la toate vadurile Dunării, pe țărmul stîng, adică la Turnu, Giurgiu și alte puncte strategice. Pe tronul Țării Românești se urcă Vlad Uzurpatorul, protejatul lui Baiazid, dar el nu poate controla decît o parte din țară, deoarece Mircea se întoarce și stăpînește răsăritul țării ⁴⁵.

După semnarea tratatului de la Brașov, de la 7 martie 1395, la 25 martie al aceluiași an Mircea pornește să-și recucerească tronul, cu ajutor unguresc. După ce oastea creștină ajunsese în fața cetății Turnu, o înconjură pentru asediu. Dar oștenii și orașenii din cetate ieșiră de mai multe ori pe ascuns în timpul nopții, pricinuind tulburare printre asediatori. Regele Sigismund adusesese cu el mașini de război, aruncătoare de pietre și berbece și dădu un asalt cu toate acestea, reușind să dărîmă o parte din zidul cetății. Cetatea fu luată cu sacrificii grele și o garnizoană fu lăsată acolo ⁴⁶.

Pe urmele regelui — nevoit să se întoarcă la Buda, în urma morții soției sale, Maria —, turcii și Vlad Uzurpatorul reocupă Țara Românească și năvălesc chiar în Țara Bîrsei, arzînd și prădînd ⁴⁷. Garnizoana lăsată la Turnu fusese nimicită, deoarece chiar Sigismund scrie: « Atunci Valahia a fost pierdută și Dunărea a căzut în mâinile dușmanilor » ⁴⁸.

După înfrîngerea creștinilor la Nicopole, prinderea lui Vlad Uzurpatorul în cetatea Dîmbovița și revenirea lui Mircea pe tronul Țării Românești, cetatea Turnu, ca și întreg teritoriul, aparține voievodului. În anul 1399 vești despre o iminentă invazie turcească ajung la curtea lui Mircea și voievodul se grăbește să ajungă în această cetate, de unde putea supraveghea mai bine mișcările adversarului și de unde trimite un mesaj regelui ungur. Ni s-a păstrat o scrisoare a lui Sigismund din care putem deduce conținutul acestui mesaj, raporturile dintre cei doi, cît și viziunea politică a lui Mircea, prevederea și grija lui, hotărîrea de a da piept cu un inamic atît de redutabil și de a-și păstra independența. Iată ce scria Sigismund la 23 martie 1399: « Ieri am primit scrisoarea credinciosului nostru iubit, strălucitul bărbat Mircea voievodul Transalpin, trimisă de la Nicopole Mic (Turnu) acum 16 zile, în care spune că Baiazid stăpînul turcilor, cu oaste foarte mare, ar fi trecut dincoace de mare în orașul Adrianopol, de unde poate ajunge ușor, în cinci zile, la Dunăre. De aceea Mircea credinciosul nostru, temîndu-se de furia unei oști așa de mari, ne roagă insistent să lăsăm toate grijile și să venim personal, fără întîrziere, în acele părți < . . . > ca nu cumva din pricina zăbavei noastre să fie copleșit de dușmani. El însuși, cu toate puterile lui, se pregătește să se ridice împotriva turcilor, întîmpinînd puterile lor, îndată ce va afla că și noi ne apropiem să-i dăm ajutor » ⁴⁹. Acest apel al lui Mircea cel Bătrîn este foarte asemănător cu cel pe care fiul său, Vlad Dracul, îl va trimite brașovenilor, tot dintr-o cetate de graniță, din Giurgiu, patru decenii mai târziu, în 1445: « Dumnezeu și norocul creștinilor ne-au dat această cetate care era în mâinile necredincioșilor și pentru aceea trebuie să o fortificăm din nou, vă rogăm să ne ajutați, trimițîndu-ne arcuri și săgeți și tunuri < . . . > și dați-ne și salpetru pentru ca să facem din el praf de pușcă, care trebuie depus în fortăreață, deoarece este un puternic mijloc de apărare pentru voi, pentru noi și pentru toți creștinii » ⁵⁰.

Probabil că cetatea Turnu a fost cucerită de Mahomed în 1417, odată cu cetatea Giurgiu, cînd Mircea cel Bătrîn este nevoit să plătească tributul ⁵¹.

Dacă cetatea Turnul (în fața vechii cetăți Nicopole și în dreptul reședinței argeșene), refăcută de Mircea cel Bătrîn, pe temelii mai vechi — ziduri care glăsuiau despre importanța

⁴⁵ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 247.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 257.

⁴⁷ *Ibidem*, p. 258.

⁴⁸ *Ibidem*, p. 259.

⁴⁹ V. Motogna, *Politica externă a lui Mircea cel Bătrîn*, Gherla, 1924, p. 41.

⁵⁰ Ioan Bogdan, *Documente . . .*, p. 80.

⁵¹ Gr. Florescu, *op. cit.*, p. 450.

multiseculară a drumului comercial care unea Europa de mijloc de Balcani — a jucat un rol deosebit în viața statului nou întemeiat, mai cu seamă pînă la domnia lui Mircea, Giurgiu, cetate construită din temelie ⁵², reprezintă deplasarea economică și politică înspre răsărit, legată de data aceasta de reședința Țirgoviștei, care și ea capătă o importanță neașteptată. Așadar, Giurgiu apare ca un edificiu militar gândit și înfăptuit de Mircea cel Bătrîn ⁵³ pentru apărarea și ofensiva împotriva turcilor.

Săpăturile arheologice nu au permis încă ridicarea unui relevu al planului cetății Giurgiului ⁵⁴, dar ni s-au păstrat descrieri destul de minuțioase, precum și stampe, desene și relevee de epocă ⁵⁵, din care putem să ne dăm seama de aspectul fortificației. Astfel, după lupta de la Varna (1444), comandantul Jehan de Wavrin își propuse să distrugă cetățile turcești de la Dunăre, ajutat de Vlad Dracul. Wavrin arată că cetatea de pe insula Giurgiului era « foarte puternică, pătrată, cu patru laturi lungi de zid, și la colțul fiecărei laturi era cîte un turn foarte mare, cu totul pătrat < . . . > întărit cu gherete și galerii de lemn. Și erau înspre rîu două mici parapete de zid, care porneau de la cetate, ajungînd pînă la acel rîu și la capetele lor erau de asemenea două turnuri tot așa de întărite cu galerii ca și celelalte » ⁵⁶. Apoi, mai departe, el arată că cele patru turnuri masive aveau cîte 24 de picioare înălțime și că ele aveau acoperiș de lemn ⁵⁷.

Wavrin compară cetatea Giurgiului cu aceea de la Turtucaia și în prezent putem afirma că acest plan dreptunghiular cu turnuri pătrate în colțuri — care era cel al castrelor romane, preluat și răspîndit de bizantini ⁵⁸ — putea fi constatat și la mănăstirea Cozia.

Prima mențiune documentară a cetății Giurgiu o găsim în tratatul din 23 septembrie 1403, prin care voievodul Țării Românești reînnoiește alianța cu regele Vladislav Jagello al Poloniei ⁵⁹. Este o coincidență semnificativă că, tot din această cetate, Mircea se adresează aceluiasi suveran, la 17 mai 1411 și la 10 august 1415. Care este legătura între reînnoita alianță și prezența voievodului în cetatea de pe insula dunăreană?

În toamna lui 1403 preocupările lui Mircea erau în legătură cu marele adversar de la sud, imperiul care îi amenința libertatea și care se afla la o răscruce: Baiazid fusese înfrînt în lupta de la Ankara, din 1402, și Mircea dorea să profite de luptele pentru tron care urmau după acest eveniment. Din avanpostul Giurgiului, voievodul Țării Românești dorea să-și aibă un aliat solid și deoarece regatul ungar se afla în anarhie — prin marile răscoale din Transilvania — el se adresează regelui polon Vladislav, ca și, dealtfel, Alexandru cel Bun, care îi depusese omagiu la 2 martie 1402 ⁶⁰.

În 1404, Mircea va trece Dunărea și va cîștiga în scurt timp Dobrogea și Silistra, iar în hrisoavele sale din anii următori se va intitula iarăși « despot al țării lui Dobrotici și stăpînitor al cetății Dîrstorului » ⁶¹.

La 11 mai 1409, Mircea cel Bătrîn se află în cetate, de unde dă un privilegiu ⁶².

La 17 mai 1411, voievodul trimite din Giurgiu o confirmare a alianței cu Vladislav Jagello, legătură îndreptată în mod fățiș împotriva regelui Ungariei. Mircea era constrîns de evenimente să ia partea lui Vladislav. El se simțea puternic avînd un aliat ca Musa, care ocupa tronul sultanilor, și dorea să facă față agresiunii lui Sigismund care se apropia de hotarele Țării Românești ⁶³.

⁵² N. A. Constantinescu, *Cetatea Giurgiu. Originele și trecutul ei*, în *Analele Academiei Române*, seria II, tomul XXXVIII (1916), p. 492; Paul Cernovodeanu, *Cetatea Giurgiului. Studiu istorico-militar*, în *Studii și materiale de muzeografie și istorie militară*, 2—3 (1969—1970), p. 78; Gh. I. Cantacuzino, *Elemente . . .*, p. 29.

⁵³ Vlad Dracul asigură pe Wavrin că nu era « nici o piatră în acea cetate care să nu fi costat pe tatăl său < cîte > un bolovan mare, care se scotea din stîncile din Țara Românească, cum se scoate pe aici pietrișul din cariere » (*Călători străini despre țările române*, vol. I, București, 1968, p. 109).

⁵⁴ I. Barnea, P. Cernovodeanu și C. Preda, *Șantierul arheologic Giurgiu*, în *Materiale și cercetări arheologice*,

vol. IV (1957), p. 219—237.

⁵⁵ Reproduse de Paul Cernovodeanu, *Cetatea Giurgiu-lui . . .*, passim.

⁵⁶ *Călători străini despre țările române*, vol. I, București, 1968, p. 102 și 103.

⁵⁷ *Ibidem*, p. 104.

⁵⁸ Gh. I. Cantacuzino, *Elemente . . .*, p. 29.

⁵⁹ E. Hurmuzaki, *op. cit.*, I₂, p. 824; P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 294—295.

⁶⁰ *Ibidem*, p. 292.

⁶¹ *Ibidem*, p. 297.

⁶² *D.R.H.*, B, vol. I, nr. 35, p. 75—77.

⁶³ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 323.

În scrisoarea dată din Giurgiu la 10 august 1495 ⁶⁴, Mircea, care se intitulează « domn autocrat a toată țara Basarabească, al părților de peste munți și domn al multor cetăți turcești », respinge aserțiunile cuprinse într-o scrisoare a regelui, că el < Mircea > ar fi scris în Ungaria că Vladislav urmărește o alianță cu turcii împotriva creștinilor. Stilul este demn și dîrz, cum observă P. P. Panaitescu ⁶⁵. Oricum, prezența lui Mircea în cetatea Giurgiului se explică prin vizita pe care i-o face Mustafa Celebi, un pretendent la tronul imperiului și rival al sultanului Mahomed, pe care Mircea îl dorește succesor al lui Musa, pentru a-l putea înclina spre interesele sale, cum făcuse și cu acesta ⁶⁶.

Ca și cetatea Turnu, Giurgiuul cade în stăpînirea turcilor în 1417.

Așadar, în mod ciudat, această cetate ilustrează legăturile dintre Mircea și marele aliat din nord, Polonia, fiind totodată un avanpost pentru imixtiunea militară sau politică în Imperiul otoman. Firește că ultima acțiune presupunea pe prima, deoarece nu era de conceput o ofensivă în sud fără asigurarea flancului nordic.

Este interesant să observăm că, în vreme ce cetatea Turnu poate fi considerată ca un pod al alianței cu ungurii, cu Sigismund, Giurgiuul, mai aproape de gurile Dunării și de Moldova, ilustrează legăturile cu Polonia. Ambele însă servesc de avanposturi pentru apărarea Țării Românești împotriva invaziei otomane.

Multă vreme neglijate de literatura de specialitate, cele două cetăți din Dobrogea, Hirșova și Enisala, care — împreună cu marea cetate a Silistrei — au constituit puncte de sprijin în lupta lui Mircea cel Bătrîn pentru independența țării sale, au intrat în circuitul științific mai cu seamă prin două studii ale lui Radu Ciobanu ⁶⁷, publicate nu demult.

Odată cu recucerirea Dobrogei de către bizantini și transformarea ei în provincie cu statut de themă, la Hirșova au apărut primele fortificații care se vădese a fi bizantine prin tehnica de construcție, caracterele arhitectonice și sistemul de fortificații ⁶⁸.

Situată în dreptul Cetății de Floci, de pe malul stîng al Dunării, fortificațiile medievale ale cetății Hirșova se bucurau de o poziție strategică deosebită.

Cetatea reprezenta un patruleter neregulat, apropiat de un trapez, constituit dintr-un complex de construcții din epoci diferite. Laturile de nord, est și vest prezintă ziduri masive, pe care Radu Ciobanu le consideră construite în secolul al X-lea sau al XI-lea, iar latura sudică este protejată în primul rînd de o faleză înaltă, stîlcoasă, cu pereți verticali, întăriți cu o curtină de zid în unghi obtuz. O serie de bastioane întăreau cetatea ; în partea interioară a zidului cetății, în dreptul bastioanelor, se mai pot observa urmele scărilor care dădeau acces la drumul de strajă, săpate în grosimea zidului, coborînd de la est la vest ⁶⁹. Partea superioară a zidului, cu paramentul de blocuri cubice de calcar sumar cioplite, cu șenaje de tiranți în grosime, este asemănată de Radu Florescu cu paramentul de la Enisala, datată secolul al XIII-lea ⁷⁰. Cetatea este amintită în 1388 sub numele de Jurcova, iar un cronicar turc ne spune că în același an întăriturile cetății erau în stare proastă ⁷¹.

Cetatea Enisala, prezentată recent tot de Radu Ciobanu, este de plan poligonal neregulat, care urmează sinuozitățile masivului de calcar de pe care domină toată regiunea. Cetatea era apărată spre sud-est și est, unde terenul coboară în pante line, de ziduri masive, groase de 3 m, cu o înălțime care atingea 6–7 m, și turnuri hexagonale, dispuse regulat în lungul incintei. Spre nord-est se înalță două turnuri patrulatere. În colțul de sud-vest străjuiește bastionul porții, în care este tăiată poarta principală a cetății ⁷². Concluziile lui Radu Ciobanu sînt că Enisala a fost o cetate maritimă cu menirea de a supraveghea traficul naval în golful marin Razelm-Babadag, greu accesibilă dinspre uscat, avînd cu certitudine

⁶⁴ E. Hurmuzaki, *op. cit.*, I₂, p. 825–826.

⁶⁵ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 328.

⁶⁶ *Ibidem*, p. 333.

⁶⁷ Radu Ciobanu, *Un monument istoric puțin cunoscut: cetatea feudală de la Hirșova*, în *Buletinul monumentelor istorice*, XXXIX (1970), nr. 1, p. 25–30; *idem*, *Cetatea Enisala*, în *Buletinul monumentelor istorice*, XL (1971), nr. 1, p. 21–30. Bibliografia în legătură cu cetățile Hirșova și

Enisala în aceste două studii.

⁶⁸ Radu Ciobanu, *Un monument istoric . . .*, p. 25.

⁶⁹ *Ibidem*.

⁷⁰ Radu Florescu, *Ghidul arheologic al Dobrogei*, București, 1968, p. 20.

⁷¹ Radu Ciobanu, *Un monument istoric . . .*, p. 29, notele 28 și 30.

⁷² *Idem*, *Cetatea Enisala . . .*, p. 22–25.

un port care a deservit-o ⁷³. Ca și cetatea Hirșova, ea a fost înălțată — Radu Ciobanu presupune că de către genovezi, dar și teza potrivit căreia constructorii au fost bizantinii este verosimilă — în ultimul sfert al secolului al XIV-lea. Pentru problema pe care o urmărim, este interesant de menționat faptul că, dintr-un număr de 41 de monede găsite la săpături, șapte piese datează de la Mircea cel Bătrîn ⁷⁴.

O. Iliescu consideră că Dobrotici și succesorul său Ivanco nu au stăpînit niciodată nordul Dobrogei și gurile Dunării, iar Radu Ciobanu este de acord cu această presupunere, fiind de părere că cetatea a trecut direct de la genovezi la turci, la Baiazid Ilderim, în 1388, deoarece primele monede turcești datează din acești ani și Evlia Celebi indică același interval ⁷⁵.

Dar chiar din acest an, Mircea ocupă Dobrogea și își desăvîrșește cucerirea în anul următor. Intervenția lui Mircea peste Dunăre a fost determinată de intenția turcilor de a lua locul creștinului Ivanco și de a se așeza pe Dunăre pînă în fața cetății Brăila, amenințînd comerțul de pe fluviu, care constituia una dintre bogățiile însemnate ale țării ⁷⁶. Pe de altă parte, pierderea gurilor Dunării ar fi însemnat o spărtură în frontul occidental. Cucerirea Dobrogei vădește, așadar, nu numai un legitim adaos, consfințit de legături străvechi, al acestui ținut la Țara Românească, dar și un capitol din lupta cruciadei europene împotriva impactului otoman. Mircea însuși acordă o deosebită importanță acestei cuceriri: el se intitulează «despot» în documentele externe cu Polonia — nu cu regele Sigismund care urmărea vechea politică ungară de expansiune la gurile Dunării —, își împodobește chenarul ferestrei de la ctitoria sa Cozia cu vulturul bicefal și se zugrăvește purtînd același însemn al despotiei ⁷⁷.

Termenul de Podunavia (țara de la Dunăre) apare pentru întâia oară în titlul lui Mircea cel Bătrîn în septembrie 1389. Aflăm apoi dintr-un act extern din 20 ianuarie 1390 că Podunavia însemna țara lui Dobrotici împreună cu Silistra ⁷⁸.

Răzvan Theodorescu stabilește faptul că Mircea stăpînește singur Dobrogea în perioadele în care relațiile cu Ungaria sînt puțin eficiente sau reale și în cele de antantă cu Polonia, adică între 1389 și 1391, precum și după anii 1403 — 1404 ⁷⁹.

Oricum, afirmarea clară a calității despotale se petrece în 1390 — 1391 ⁸⁰. În campania sa din 1393, sultanul Baiazid ocupă Silistra, nu însă și nordul Dobrogei, unde stăpîn rămîne Mircea ⁸¹. Tratatul de la 7 martie 1395, de la Brașov, cînd o bună parte din Țara Românească era ocupată de turci și de Vlad Uzurpatorul, ne încredințează că Mircea își avea oastea în părțile răsăritene și în unele cetăți din nordul Dobrogei. Răzvan Theodorescu atrage atenția că în acest tratat există un pasaj unde se arată că în cazul înaintării armatei regale, muntenii vor trimite provizii cînd aceasta va ajunge în «locurile noastre sau supuse nouă dincolo și aproape de Dunăre» ⁸².

Urmează un interval, între lupta de la Nicopole (1396) și aceea de la Ankara (1402), adică între anii 1396 și 1403, cînd ținutul dintre Dunăre și mare aparține turcilor și, în sfîrșit, între 1403 și 1416/17, cînd el este din nou al domnului Țării Românești ⁸³.

Așadar, de o stăpînire pe deplin românească a cetăților Hirșova și Enisala se poate vorbi între 1389 și 1396, iar de o autoritate a voievodului Mircea peste aceste cetăți (făcînd poate parte dintr-un feud al претенденților turci la tronul imperiului, al cărui suzeran era Mircea) între anii 1403 și 1416/17 ⁸⁴.

Importanța lor este cu totul deosebită: ele permit voievodului român să se mențină în acest punct strategic de mare importanță al frontului cruciat estic, un avanpost al cetăților-cheie de la gurile Dunării, Brăila Chilia, Cetatea Albă.

⁷³ Ibidem, p. 25 — 26.

⁷⁴ Ibidem, p. 27.

⁷⁵ Ibidem, p. 30.

⁷⁶ P. P. Panaitescu, *Mircea cel Bătrîn* . . . , p. 212.

⁷⁷ Răzvan Theodorescu, *Despre un însemn sculptat și pictat de la Cozia (În jurul «despotiei» lui Mircea cel Bătrîn)*, în *Studii și cercetări de istoria artei, seria artă plastică*, tom. 16 (1969), nr. 2, passim.

⁷⁸ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 205.

⁷⁹ Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 203.

⁸⁰ Ibidem.

⁸¹ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 239 — 240.

⁸² Răzvan Theodorescu, *op. cit.*, p. 203.

⁸³ Ibidem, p. 205.

⁸⁴ Ibidem, p. 205, nota 72.

Concluziile care se desprind din prezentarea cetăților lui Mircea cel Bătrîn în contextul evenimentelor din timpul domniei acestui voievod ne permit să răspundem la întrebarea pe care ne-am pus-o la începutul acestui capitol, dacă aceste puncte întărite au servit intereselor Țării Românești sau cruciadelor inițiate în această parte a Europei.

Într-adevăr, dacă cetățile din nordul Țării Românești, cea a mănăstirii Cozia sau cetatea Dimboviței, sau cele din sud, Turnu și Giurgiu, au folosit ca puncte de apărare fie împotriva regatului ungar, fie a Imperiului otoman, din cele două extremități, Severinul la vest, Hirșova sau Enisala la est ne vorbesc despre cele două platforme de acțiune ale luptei de cruciadă în care era angajat Mircea cel Bătrîn, ambele mari bastioane de atac înspre sudul ocupat de turci. Este semnificativ faptul, pe care l-a pus în lumină Răzvan Theodorescu⁸⁵, că aceste din urmă cetăți ne apar inserate în cele două coridoare culturale prin care Țara Românească primea valorile din afară și își făcea cunoscute propriile realizări. De fapt, viața acestor cetăți, dedusă din vestigiile arheologice și din izvoare, ne permite să marcăm mai precis evoluția evenimentelor, să precizăm datele și să stabilim aria de autoritate a domnului. La rîndul lor, împrejurările pe care le cunoaștem ne conturează existența acestor cuiburi ale vitejiei românești. Oricum, privind portretul lui Mircea cel Bătrîn de la Cozia, vom înțelege mai bine însemnele vulturilor bicefali, raportîndu-i la zidurile puternice ale cetăților de pe malul drept al Dunării. Ridicînd în palmă enigmatică monedă, intrată în tradiția literaturii de specialitate cu numele incorect « Petruslan », ne vom evoca conturul multiseclar al cetății Severinului. Locuri de rezistență, temeuri ale independenței Țării Românești, dar și ale unor Balcani amenințați de semilună.

LES CHÂTEAUX FORTS DE MIRCEA L'ANCIEN MONUMENTS DE L'INDÉPENDANCE ET DE LA LUTTE DE CROISADE

R É S U M É

L'auteur de cet ouvrage nous présente les châteaux forts de Mircea l'Ancien, en essayant de découvrir le mobile qui avait incité le voïvode roumain à restaurer ou à construire ces fortifications: son intention avait-elle été de s'assurer une protection dans la lutte pour l'indépendance du pays ou bien a-t-il voulu consolider ces avant-postes en vue d'une action de croisade, de libération des pays balkaniques subjugués par le Croissant? Si les premiers voïvodes de la Valachie s'étaient résumés à combattre pour la liberté de leur propre patrie, Mircea l'Ancien se ralliera également au mouvement des croisades, non seulement parce que son pays avait acquis à ce moment-là une importance européenne, mais aussi à cause du danger que représentait pour l'existence même de la Valachie l'avance des armées turques, qui avaient atteint la ligne du Danube. Au fait, en combattant pour la croisade, Mircea l'Ancien luttait aussi pour l'indépendance de son pays et ses châteaux forts en sont une preuve évidente. Ceux-ci sont groupés en trois zones: au nord (Turnu Roșu, Cozia, Dimbovița), au sud (Turnu et Giurgiu) et aux extrémités ouestique et estique de la ligne du Danube (Severin, puis Hirșova et Enisala). En passant en revue le caractère fonctionnel que présentaient ces châteaux forts au temps de Mircea l'Ancien (caractère qui nous est révélé par les résultats des fouilles archéologiques et par les documents), l'auteur conclut que, alors que les deux premiers groupes de fortifications avaient servi pour la défense du pays, celles de Severin et de la Dobroudja (Hirșova, Enisala) constituaient plutôt des plate-formes d'attaque contre les forces de l'Empire ottoman — attaques qui devaient empêcher le regroupement des armées turques et l'invasion du pays — et qu'elles s'englobaient, par conséquent, dans le plan plus ample de la lutte européenne contre l'impact turc.

⁸⁵ Răzvan Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident . . . , passim*.

DESPRE CÎȚIVA „OAMENI NOI“, CTITORI MEDIEVALI

de RĂZVAN THEODORESCU

M

oștenire a secolului trecut, cu rădăcinile în scrierile unor

Taine și Guyau, dar și în unele dintre paginile lui Burckhardt, interesul învățaților pentru aspectele sociale ale fenomenului artistic, pentru ceea ce este denumită îndeobște « istoria socială a artei » — metodă de abordare a raporturilor dintre structurile sociale și cele artistice, alta decît sociologia artei cu un caracter mult mai generalizant¹ —, a căpătat în deceniile postbelice un statut mai limpede și o pondere remarcabilă în istoriografia de artă de pretutindeni, din pricini ușor de înțeles, între care sporul de nuanțe și lărgimea de orizont oferite de cercetarea marxistă autentică se numără în primul rînd.

Arta interpretată ca un domeniu esențial al cercetării istorice și nicidecum ca epifenomen istoric²; socialul și culturalul primate ca elemente componente ale actului analizei istoric-artistice și nicidecum drept corpuri străine, așa cum le-a socotit multă vreme un anume monism de sorginte estetică neoidealistă; ba chiar considerarea operei de artă drept un sistem de semne ce poate exprima o anume psihologie individuală și colectivă, care poate lămuri unele resor-turi sociale³ — constituie tot atîtea cîștiguri ale acelei generoase conceperii a istoriei artei drept o heteronomă « știință a spiritului », o « Geisteswissenschaft » pe care tradiția studiilor lui Max Dvořák a extins-o și pe linia investigării artei așa cum au practicat-o — în limite, e drept, criticabile și criticate aspru pentru rigiditatea și, uneori, pentru schematismul lor — un Frederik Antal sau, mai cu seamă, un Arnold Hauser, pentru a menționa numele cele mai ilustre în acest sens⁴.

Alături de tipurile de cercetare a fenomenului artistic din perspectiva sociologică — fatal mai generale și mai puțin aplicate deopotrivă faptelor din sferele propriu-zise ale istoriei sociale și ale istoriei artistice —, acolo unde au interesat fie chipul în care un anume grup social, o anume clasă socială au putut determina apariția unor opere de artă, fie cel în care aceeași operă de artă poate reflecta unii factori sociali, fie, în sfîrșit, unele paralelisme între dezvoltarea artistică și dezvoltarea socială⁵, stăruie o întreagă proble-

¹ E. Castelnuovo, *Per una storia sociale dell'arte*. I, în *Paragone* (Arte), 313, 1976, p. 8.

² R. Bonnot, *Sur les modes et les styles*, în *L'Année sociologique*, 1949—1950, p. 4.

³ P. Francastel, *Pictură și societate*, București, 1970, p. 75.

⁴ W. E. Kleinbauer, *Modern Perspectives in Western Art History. An Anthology of 20th Century Writings on the Visual Arts*, New York, 1971, p. 76—82. Interpretările sociale ale fenomenului artistic medieval — cele ce ne interesează în cercetarea de față — au atins chiar, pe un tărîm esențialmente speculativ, zona foarte delicată a raportului dintre structuri pur formale, cum sînt cele ale romanice-lui și goticului occidental, și structuri dintre cele mai diverse

ale societății feudale apusene, precum în cartea lui A. Sco-beltzine, *L'Art féodal et son enjeu social*, Paris, 1973.

⁵ W. E. Kleinbauer, *op. cit.*, p. 77—78. Paralele de acest fel pot fi găsite în cele mai variate sfere, identificarea lor constituind o metodă curentă astăzi (vezi, în general, A. Tenenti, *Art, histoire sociale et méthode sociologique*, în *Annales*, 1957, 3, p. 474—481, cu o aplicație, în același număr al revistei, datorată lui R. Barthes, despre *Histoire et sociologie du vêtement*, p. 430—441; o cercetare de acest tip, aplicată la realitățile noastre din secolul întemeierii statelor feudale, am încercat noi înșine în *Artă și societate în Țara Românească a veacului al XIV-lea*, în *Studii și cercetări de istoria artei*, seria artă plastică (= SCIA), 1972, 1, p. 3—35.

matică cu mult mai complexă a istoriei sociale a artei, unde sînt cercetate contextul general de cultură, de spiritualitate în care o artă se dezvoltă, incidența unor fenomene social-politice asupra artisticului și — chestiune care ne va preocupa aici într-un cu mult cea mai mare măsură — patronajul artistic ⁶.

De la Warburg și pînă la cele mai recente cercetări în această direcție — trecînd prin studiile unor Gombrich și Hartt ⁷, pentru a ne limita numai la unele investigații ce au marcat o dată în istoriografie și numai la cele acoperind sfîrșitul epocii medievale și începuturile Renașterii —, patronajul de toate felurile — papal, imperial sau regal, nobiliar, comunal și de breaslă — a fost pus în lumină în cele mai multe dintre detaliile revelatoare pentru climatul artistic al Europei occidentale.

Problema patronajului artistic medieval a preocupat pe specialiști într-o cu mult mai mică măsură în ceea ce privește părțile centrale ale continentului — avem în vedere cele scrise despre unele cazuri particulare din Boemia, din Ungaria și mai ales din Polonia — și aproape deloc pentru cele răsăritene și de sud-est, rațiune în plus, pentru noi, după o cercetare a aceluiași capitol prin referiri exclusive la începuturile evului mediu românesc, de a aborda această chestiune, de a urmări modul în care unele noutăți notabile din sfera istoriei sociale românești s-au reflectat precis, nuanțat și cu rezultate estetice remarcabile în sfera istoriei de artă.

De la început trebuie să spunem că spațiul geografico-politic la care ne vom referi de-a lungul acestei prime încercări de istorie socială a vechii noastre arte este cel al Țării Românești și al Moldovei, iar epoca pe care o avem în vedere este aceea a secolelor XVII și XVIII, cu unele incursiuni în veacul imediat anterior lui 1600. Alegerea acestui răstimp nu este, evident, întâmplătoare — după ce în alte locuri am avut prilejul a ne rosti în legătură cu raporturile domniei și ale feudalității laice sau ecleziastice cu unele realități artistice românești de la cealaltă extremă, de început, a evului mediu ⁸ —, iar circumscrierea teritorială pe care am amintit-o se impune de la sine, avînd în vedere regimul politic autonom al românilor menținut de-a lungul tuturor vicisitudinilor istoriei din evul mediu tîrziu (situație ce nu mai era similară cu aceea a principatului și apoi a provinciei imperiale a Transilvaniei).

Fără doar și poate însă că orice cercetare a unui asemenea capitol de istorie social-culturală precum patronajul artistic din evul mediu tîrziu implică luminarea unui peisaj de istorie socială mai larg, un asemenea tip de incursiune în arta feudală a ținuturilor românești cerînd o prealabilă fixare a contextului est-european în care amintita artă evolua.

Problema în discuție este legată în primul rînd, trebuie spus din capul locului, de evoluția mentalității diferitelor grupuri sociale, evoluție care după 1500 îndeosebi s-a petrecut în întreaga Europă într-un chip extrem de diversificat, după regiuni și nivele sociale. Ținînd, în cele din urmă, de o istorie a mentalităților — așa cum este ea exemplar ilustrată în deceniile din urmă de scrierile unor Dupront sau Duby ⁹, pe mai vechile drumuri deschise de un Marc Bloch și Lucien Febvre —, raportul unui anume individ sau al unei anumite colectivități cu operele de artă și cu creatorii acestora cere lămurirea, pe de o parte, a contextului cultural, a intereselor politice, a altor forme de manifestare spirituală a primului grup de factori, iar pe de alta, a chipului în care cel de-al doilea grup răspunde prin anume, explicate sau implicite, conținuturi și atitudini, estetice înainte de toate, dar și politice și culturale într-un sens mai larg.

⁶ W. E. Kleinbauer, *op. cit.*, p. 82 și urm.

⁷ A. Warburg, *Arte del ritratto e borghesia fiorentina*, în *La Rinascita del paganesimo antico*, Florența, 1966, p. 109—146; E. H. Gombrich, *The Early Medici as Patrons of Art*, în *Norm and Form. Studies in the Art of the Renaissance*, Londra, 1966, p. 35—57; F. Hartt, *Art and Freedom in Quattrocento Florence*, în W. E. Kleinbauer, *op. cit.*, p. 293—313.

⁸ R. Theodorescu, *Bizanț, Balcani, Occident la început*

turile culturii medievale românești (secolele X—XIV), București, 1974, p. 268—312; idem, *Un mileniu de artă la Dunărea de Jos (400—1400)*, București, 1976, p. 153—232.

⁹ A. Dupront, *D'une histoire des mentalités*, în *Revue Roumaine d'Histoire*, 1970, 3, p. 381—403; G. Duby, *Histoire et sociologie de l'Occident médiéval: résultats et recherches*, în același volum, p. 451—458; cf. idem, *Histoire des mentalités*, în *L'Histoire et ses méthodes*, Paris, 1961, p. 937—966.

Dacă individul ca atare - în speță feudalul, seniorul interesat, din pricini felurite, de opera de artă și patron al artiștilor totodată - poate atrage atenția celui ce practică o istorie socială a artei, prin gusturile și tendințele pe care primul le manifestă în acțiunea sa de patronaj, schimbarea de la epocă la epocă a năzuințelor individuale - cum bine s-a spus, în țările române un boier sau un târgoveț de la 1600 nu este deloc același cu cei de la 1700¹⁰ -, variația de parametri psihologici, diversitatea comportamentelor sociale ale indivizilor fac mai fertile, îndeobște, cercetările sociale asupra artei pornite de la scrutarea unor grupuri sociale, a unor indivizi integrați grupului social ce le era propriu, cu toate schimbările de interese social-politice, dar și de gust, de la o generație la alta, nu mai puțin cu schimbările de limbaj pe care le revelă o atentă cercetare de semantică istorică prilejuită de parcurgerea textelor de tot felul ale unei epoci.

Știind că orice structură de imagine figurează o structură sufletească - și ne gândim cât de mult și de adânc exprimă mentalitatea epocii și a indivizilor, în Țara Românească de pildă, în acord cu scrierile și cu folclorul vremii, între sfârșitul secolului al XVII-lea și începutul celui de al XIX-lea, imaginea familiară și ghidușă, deloc terifiantă ca altădată, a diavolului reprezentat în pridvoarele unor ctitorii din Vilcea, Gorj și Mehedinți, în scena « Judecății de apoi »¹¹ -, perspectiva cercetării noastre asupra imaginilor artistice, a monumentelor românești din evul mediu târziu nu se poate lipsi de cunoașterea structurilor mentale ale epocii și zonei respective, iar acestea din urmă nu pot fi evidențiate fără o cunoaștere a peisajului social, local și internațional, dintre, să spunem, 1600 și 1800.

Sîntem în această vreme, nu trebuie uitat, în întreaga Europă, în fața ascensiunilor sociale, uneori vertiginoase, mai lente alteori, ale noii clase burgheze compuse din negustori, meșteșugari, bancheri, ale unei noi păтури nobiliare, nobilime mică în special, tot mai mult ostilă unei « nobilitas maior », și aceea « de robă », intelectuală și administrativă, « aristocrație a literelor și a legilor » cum a fost denumită¹²; este, prin excelență, epoca unor « oameni noi », a unor « homines novi », « newcomers » sau « parvenus », care în ambianța celor două secole amintite, de declin general al feudalității tradiționale, găseau rapide posibilități de ascensiune în ierarhia societății¹³ din Apusul, dar și din Răsăritul continentului. Asemenea înnoiri sînt vizibile, în fond, de la schimbările cele mai imperceptibile, dar sigure și pline de nuanțe, din lumea târgurilor balcanice și românești, a orașelor central-europene, pînă la spectaculoasele apariții și fulgerătoare impuneri politice ale unor noi dinastii europene, printre cele mai cunoscute fiind cazurile Romanovilor sau Stuartilor și cel al casei de Hanovra.

Concret vorbind și privind către toate orizonturile europene - dintre care cele ale Răsăritului rusesc și polonez, ca și cele ale lumii germane, boeme și ungare au atras, poate, mai mult atenția specialiștilor, ca fiind extrem de revelatoare -, se observă, de pildă, între sfârșitul secolului al XVI-lea și mijlocul celui de al XVII-lea, în ceea ce a fost denumit, prin raportare la unele metafore ale textelor de epocă, « secolul de fier »¹⁴, cîteva trăsături pe care atenta cercetare a structurilor sociale și culturale, contemporane sau puțin ulterioare, din țările române le dă de asemenea la iveală.

Ne găsim în epoca în care un fenomen istoric caracteristic este sărăcirea și diminuarea vechii nobilimi feudale din Franța și Spania, de la Neapole și Veneția¹⁵, spre profitul celei noi, « moderne » am spune, care în acele timpuri eminamente aristocratice - ne aflăm atunci cînd și țările române inaugurară și dezvoltău regimul nobiliar - copia normele de comportament social și cultural ale păturii deposedate de putere și bunuri, împrejurare extrem de elocventă în Prusia noii nobilimi formate din iunkerii, în Rusia boierimii create

¹⁰ F. Constantiniu, *Aspecte ale mentalului colectiv sîtesc în societatea medievală românească*, în *Studii și materiale de istorie medie*, VII, 1974, p. 80.

¹¹ Un tip similar de imagine, în alt context cultural și din altă epocă, cercetează, spre pildă, Francastel (*La Réalité figurative. Eléments structurels de sociologie de l'art*, Paris, 1965, p. 331-336).

¹² H. Kamen, *The Iron Century. Social Change in Europe. 1550-1660*, Londra, 1971, p. 131.

¹³ Pentru secolul al XVIII-lea occidental, vezi J. Starobinski, *L'Invention de la liberté. 1700-1789*, Geneva, 1964, p. 15-16.

¹⁴ H. Kamen, *op. cit.*, p. XII.

¹⁵ *Ibidem*, p. 152-154.

de Ivan al IV-lea, ca și în « republica de nobili » ce era Polonia șleahiticilor și a marilor magnați ¹⁶, dintre care unii, precum Radziwill sau Potocki, Córceki și Wisnowiecki, se aflau în știutele raporturi cu Movileștii sau cu Vasile Lupu.

Asistăm, pe de altă parte, în Europa secolelor XVI și XVII — și nu numai în părțile sale orientale, acolo unde dominația acuzată, politică, socială și economică, a nobilimii și-a avut ecoul direct în cea de « a doua iobăgie » revelată de marxism —, la o marcată preferință, din partea noilor îmbogățiți și a recentilor înnobilați, pentru căutarea unor legături cu tradiția nobiliară feudală, pentru însemnele exterioare ale reușitei lor sociale, pentru fastul ajuns la excese, pentru lux și pentru extravaganță chiar, pentru ornamente exterioare întâlnite de la costumul cotidian sau « de aparat » pînă la arhitectura civilă și religioasă pe care o citoreau — îndeosebi în reședințele somptuoase ce izolau tot mai mult, către 1600, nobilimea de restul grupărilor sociale ¹⁷ —, pentru constanta aplecare, regăsită în literatură și în plastică, spre afirmări și glorificări de reușite sociale, de parveniri, în limbajul feudal al heraldicei și al genealogiei, spre titluri și spre onoruri ajunse la o autentică « inflație » ¹⁸ deopotrivă în țările catolice mediteraneene, între protestanții Angliei și ai Suediei sau în mediile ortodoxe din Rusia și din țările române.

În sfîrșit, ca un semn al realităților sociale în care noi pături dominante luau locul celor vechi, în care rînduielile burgheze se impun tot mai accelerat în ciuda veșmîntului aristocrat-feudal ce căuta să acopere, programatic, unele suprastructuri ale timpului, negoțul, ca și « industria » incipientă — în fapt, meșteșugurile complexe ce vor ajunge curînd la stadiul manufacturier — devin îndeletniciri de la care nu s-au dat îndărăt nici nobilii epocii elisabetane, de pildă, nici, în secolul al XVII-lea, cei din părțile nordice și răsăritene ale Germaniei sau din cele centrale și central-orientale ale continentului ¹⁹, după cum nu le vor ocoli, din veacul al XVIII-lea mai ales, nici unii boieri de la Dunăre și Carpați.

Din punctul nostru de vedere revine a spune că acești « oameni noi » ai Europei dintre 1600 și 1800 erau purtătorii unei ideologii pe care nu aici este locul a o evoca și care exprima, deopotrivă, izbînzile economice și politice « moderne », dar și nostalgiile culturale medievale ale noilor pături reprezentate de acești « homines novi »; ideologie ce avea să corespundă de la loc la loc și de la epocă la epocă, în cursul amintitelor două veacuri, unor anume expresii stilistice relativ unitare (precum barocul, rococoul sau neoclasicismul) ce oglindeau mentalitatea timpului ²⁰, unor anume realități culturale și chiar sociale, unitare inițial, dar devenite treptat eterogene (acesta este, spre pildă, cazul « stilului brîncovenesc » din Țara Românească, în ultima parte a răstimpului avut aici în vedere pe plan european), ca și unor anume « mode » chiar, evidente mai ales în artele aplicate -- de la elemente de costum la tapiserii sau broderii liturgice, de la bijuterii la ceramicile de lux --, exprimînd și ele, fără doar și poate, efemere fenomene de diferențiere socială ²¹.

★

Afirmarea reușitei sociale, a bogăției, a locului conducător în societate, ca și aceea a unei ideologii în care continuitatea simbolică față de marile momente ale trecutului, imitarea acțiunii unor personalități ce au marcat istoria veacurilor precedente și a operei lor culturale erau subînțelese, sînt, toate, elemente ale chestiunii centrale pe care o cercetăm aici, aceea a patronajului, a « mecenatismului » din țările române în evul mediu tîrziu.

Așa cum arătam undeva mai sus, cercetarea istorică a patronajului medieval și renașcentist în Europa occidentală și centrală are de acum o tradiție ce a început odată cu secolul nostru, bibliografia problemei amplificîndu-se neîncetat în ultimul timp.

Dacă ar fi să ne referim la secolele medievale — atunci cînd, oricum, numărul « oamenilor noi », al parveniților sociali, este totuși limitat față de epoca modernă ²² — putem

¹⁶ *Ibidem*, p. 155—157.

¹⁷ *Ibidem*, p. 144—145.

¹⁸ *Ibidem*, p. 163—164.

¹⁹ *Ibidem*, p. 136—138.

²⁰ R. Bonnot, *op. cit.*, p. 24—25.

²¹ *Ibidem*, p. 5 și urm.

²² W. Sypher, *Rococo to Cubism in Art and Literature*, New York, 1960, p. 104.

menționa aici, drept reprezentative, câteva notabile momente de patronaj legate de numele unor papi, ale unor suverani sau ale unor orașe care în diferite momente și cu felurite scopuri și-au subliniat prin monumente de artă, uneori numai prin detalii ale acestora, sensurile unei anume politici și ideologii.

Din prima categorie avem în minte cazul papei Pascal al II-lea, care la începutul secolului al XII-lea determina, de pildă, folosirea unor anume tipuri de pavimente în ctitoriile sale, cu culori simbolice și materiale nobile anume alese spre a evoca ideea imperială și venerabila tradiție constantiniană²³ într-una dintre aprigile încleștări ale Romei cu împărații germani în lupta pentru investitură, sau cel al faimosului pontif din neamul Orsini care a fost Nicolae al III-lea, ce impunea, într-a doua jumătate a secolului al XIII-lea, într-o acțiune de afirmare a primatului « orașului etern », o întreagă politică artistică și bisericască în care refacerea atentă a monumentelor creștine timpurii din Roma, ca și inspirația artiștilor de el patronați din iconografii și formule stilistice ale frescelor și mozaicurilor vechilor lăcașuri romane se alia cu tendințele de întărire economică a familiilor nobile din orașul papal, precum și a cardinalilor de origine romană²⁴.

Din cea de-a doua categorie evocatoare ni se par a fi acțiunile de patronaj artistic ale unui rege precum Henric al III-lea din Anglia secolului al XIII-lea, ale cărui predilecții personale se reflectau în operele ctitorite de el și care ajuta, nu mai puțin, la realizarea monumentelor altora, care scutea meșteri și artiști de obligații feudale și determina apariția unor autentici « agenți » ai patronajului său²⁵, după cum interesante și deloc depărtate de exemplul englez sînt, în veacul următor, protecțiile și inițiativele artistice ale unei suverane de felul Elisabetei, în Ungaria angevină²⁶.

Cît despre patronajul colectiv, al unor « comune » medievale, unele cazuri franceze precum cel al Amiens-ului²⁷ sînt pilduitoare pentru ideologia urbană a evului mediu, prima vîrstă a Renașterii italiene — în Florența începutului de Quattrocento — prelungind și îmbogățind nespuse, prin patronajul breslelor tradus într-un anume spirit civic, republican, al sculpturii exterioare a monumentelor orașului²⁸, de pildă, sensurile medievale ale raportului dintre monumente și comunitatea orășenească care le-a ctitorit.

Evident însă că odată cu Renașterea și cu barocul — deci cu cele două momente de vaste experiențe stilistice și culturale traversate de societatea europeană într-o vreme care este aceeași, cronologic, cu cea pe care o cercetăm aici în cazul special al țărilor române —, forma socială de patronaj cea mai curent întîlnită rămîne, din rațiuni istorice limpezi, aceea nobiliară, princiar-aristocratică.

Asemenea mecenați sînt numeroși și celebri în Italia veacului al XV-lea, desigur, și se numesc Cosimo di Medici²⁹ sau Federigo di Montefeltro³⁰, Lodovico Gonzaga sau

²³ D. Glass, *Papal Patronage in the Early Twelfth Century: Notes on the Iconography of Cosmatesque Pavements*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XXII, 1969, p. 386—390.

²⁴ P. Hetherington, *Pietro Cavallini, Artistic Style and Patronage in Late Medieval Rome*, in *The Burlington Magazine*, 826, January 1972, p. 4—10; cf. J. Gardner, *S. Paolo fuori le mura, Nicholas III and Pietro Cavallini*, in *Zeitschrift für Kunstgeschichte*, 1971, 3, p. 240—248.

²⁵ R. K. Lancaster, *Artists, Suppliers and Clerks: the Human Factors in the Art Patronage of King Henri III*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XXXV, 1972, p. 81—107. Pentru mai vechiul patronaj al unui suveran, cel al împăratului german Henric al II-lea, la începutul secolului al XI-lea — în aceeași epocă în care înregistram și patronajul artistic exercitat de figuri proeminente ale ierarhiei ecleziastice printre care Egbert, arhiepiscop de Trier, sau Bernward de Hildesheim —, vezi P. Lasko, *Ars sacra 800—1200*, Londra, 1972, p. 95—106, p. 111—122, p. 123—133; patronajul acestor din urmă ierarhi germani își va găsi o replică în veacul al XII-lea, în

regatul de dincolo de Rin, prin activitatea acelui tipic « homo novus » — ajuns de la o naștere foarte umilă la poziția unui adevărat ghid spiritual și politic al lumii feudale franceze și europene a timpului — care a fost abatele Suger de la Saint-Denis (E. Panofsky, *L'Abbé Suger de Saint-Denis*, in *Architecture gothique et pensée scolastique*, Paris, 1967, p. 9—65).

²⁶ E. Śniezynska-Stolot, *Queen Elisabeth as a Patron of Architecture*, in *Acta Historiae Artium*, 1974, 1—2, p. 13—36.

²⁷ H. Kraus, *The Medieval Commune at Amiens as Patron of Art and Architecture*, in *Gazette des Beaux-Arts*, LXXVIII, 1971, p. 317—330.

²⁸ F. Hartt, *op. cit.*, p. 300 și urm.

²⁹ E. H. Gombrich, *loc. cit.*; cf. A. D. Fraser Jenkins, *Cosimo de' Medici's Patronage of Architecture and the Theory of Magnificence*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XXXIII, 1970, p. 162—170.

³⁰ C. H. Clough, *Federigo di Montefeltro's Patronage of the Arts 1468—1482*, in *Journal of Warburg and Courtauld Institute*, XXXVI, 1973, p. 129—147.

Francesco Sforza ³¹ — fiecare un autentic « patronum artis » dar și un « om nou » al epocii ³², toți avînd veleități politice internaționale, fiind umaniști cu mari biblioteci, cu gusturi precise, cu sugestii pentru artiști, atrași mai ales spre arhitectura ce trebuia să-i slujească pe fiecare « more suo » —, dar ei nu lipseau nici în Franța începutului de secol XVI — unde putea fi întîlnit un Charles d'Amboise, cu gusturi conservatoare, goticizante, și totuși sprijinitorul artei celei mai « moderne » a timpului său ³³ —, după cum erau numeroși în alte părți ale Europei secolelor XVI, XVII și XVIII unde — Italia fiind, firește, exceptată — dintre cele mai bine cercetate forme de patronaj ale epocii barocului — interesante și pentru investițiile românești de același tip, din multe motive ușor de înțeles — rămîn cele din Polonia ³⁴.

Dacă aminteam mai sus excepția italiană faptul se datorează și împrejurării că în acest caz beneficiem de o cercetare monografică plină de deschideri și sugestii pentru chestiunea întregului patronaj european din secolele Renașterii tîrzii și ale barocului, precum cea a lui Francis Haskell ³⁵. Evident, abundența extraordinară a datelor de tot felul — culese din contracte între artiști și mecenați sau din texte ale scriitorilor epocii — ușurează mult sarcina celui ce abordează o asemenea problemă, de istorie și de istoria artei totodată, în cazul ținuturilor de la sud de Alpi, acolo unde pot fi invocate pentru secolele XVII și XVIII situații cu totul exemplare în sensul ce ne preocupă. Între acestea extrem de caracteristică pentru mentalitatea « oamenilor noi » ai epocii, a « parvenților » ajunși pe treapta cea mai de sus a scării ierarhiei sociale, este cea a cardinalului Maffeo Barberini devenit papa Urban al VIII-lea și care, ieșit dintr-un neam de negustori ³⁶, căuta înrudiri cu străvechile familii aristocratice ale Romei, cărora nu ezita a le cumpăra proprietățile în același timp ³⁷ — exact așa cum procedau la Genova și în Veneția, cea cu atîtea ecouri artistice în Sud-estul european al evului mediu tîrziu ³⁸, bancheri și negustori precum un Giustiniani sau un Rezzonico, recent înnobilați ³⁹ —, se înconjura de oameni de cultură — el însuși, ca și toți membrii familiei sale, fiind un mare prețuitor al acesteia și un rafinat amator de artă ⁴⁰ — sau punea să-i fie ornate toate ctitoriile cu armele și simbolurile heraldice ale neamului său ⁴¹, toate trăsături specifice ale patronajului « oamenilor noi » pe care le vom întîlni în epocă și în alte părți ale Europei între care, foarte limpezi, în Moldova și Țara Românească. Sîntem într-o vreme, dealtfel, în care vedem că papii cu origini mai puțin nobile, anume pentru a nu fi acuzați fățiș de mentalitatea unor « noi îmbogățiți », își leagă numele, programatic și tradiționalist, de lăcașurile venerabile ale capitalei creștinătății catolice ⁴², în care unele familii patriciene din Italia barocului își manifestă gustul pentru străluciri și fasturi cromatice la decorarea propriilor ctitorii ⁴³, ceea ce ne amintește nu puțin de preferința aproape excesivă a evului mediu tîrziu românesc pentru somptuoase și încărcate combinații de roșu, aur și argint, cu osebire în arta patronată de voievozi și de boieri a căror calitate de « oameni noi » se alia cu o anume ostentație pe care o vom cerceta mai jos.

³¹ A. D. Fraser Jenkins, *op. cit.*, p. 167—168.

³² Pentru cazul lui Federigo di Montefeltro, tipic « nouveau riche » al celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea, vezi C. H. Clough, *op. cit.*, p. 142. Pentru toți acești mecenați italieni din Quattrocento a cheltui cu înălțarea monumentelor era — o spun chiar teoreticieni și artiști ai vremii — o adevărată virtute (*ibidem*, p. 140), cei bogați trebuind să se illustreze « in cose amplissime e nobilissime con molta larghezza e magnificenza » (apud A. D. Fraser Jenkins, *op. cit.*, p. 163).

³³ F. Girard-Pipau, *Le Mécénat de Charles d'Amboise (1500—1511)*, în *L'Information d'histoire de l'art*, 1972, 4, p. 176—181.

³⁴ Aci cazurile de patronaj sînt foarte diferite, de la cel al episcopilor din jurul anului 1500 (T. Chrzanowski, M. Kornecki, *Mecenat artystyczny biskupa Chelmińskiego Mikołaja III Czapitza*, în *Biuletyn Historii Sztuki*, 1972, 1, p. 7—22), pînă la cele ale nobililor colecționari și călători în preajma lui 1800 (T. Zielińska, *Archiwum prywatne Stanisława Kostki Potockiego jako źródło informacji o jego*

mecenacie kulturalno-artystycznym, în *Biuletyn Historii Sztuki*, 1972, 2, p. 117—121); ele se situează mereu în orizontul social al unei nobilii extrem de influente în ceea ce privește mentalitatea și gustul polonez al acestor epoci: M. Bogucka, *L'«attrait» de la culture nobiliaire? (Sarmatisation de la bourgeoisie polonaise au XVII^e siècle)*, în *Acta Poloniae Historica*, 33, 1976, p. 23—41.

³⁵ *Mecenati e pittori. Studio sui rapporti tra arte e società italiana nell'età barocca*, Florența, 1966.

³⁶ *Ibidem*, p. 55.

³⁷ *Ibidem*, p. 66.

³⁸ M. A. Musicescu, *Étapes du langage pictural aux XVI^e—XVIII^e siècles. Reflexions sur la relation entre la forme artistique et « l'œuvre témoin »*, în *Revue des études sud-est européennes (= RESEE)*, 1972, 2, p. 176, p. 180.

³⁹ F. Haskell, *op. cit.*, p. 159, p. 390.

⁴⁰ *Ibidem*, p. 65.

⁴¹ *Ibidem*, p. 71.

⁴² *Ibidem*, p. 28.

⁴³ *Ibidem*, p. 57.

Considerațiile pînă aici făcute le putem socoti preliminară în măsura felului cum ele luminează și unele realități românești care, între 1500 și 1700 îndeosebi — cu un accent marcat asupra ultimei părți a amintitului răstimp —, au făcut posibil un anume tip de patronaj voievodal sau boieresc, anume cel legat de unii « homines novi » ai secolelor XVI, XVII și XVIII.

Interesul nostru pentru aceste situații izvorăște din observația — ce ne-a fost dat a o face, cu mai multe prilejuri, în scrutarea vechii civilizații plastice românești — că bună parte dintre monumentele cele mai spectaculoase, sub raportul proporțiilor și al decorului, sub cel al evidentei rînduirii într-o tradiție artistică medievală sau, dimpotrivă, sub cel al ruperii cu orice fel de asemenea tradiție, se leagă invariabil de ctitori ce coincid cu unele personalități ale trecutului românesc unite între ele prin mai multe trăsături, dintre care cea dintîi poate fi amintită din capul locului: calitatea de « oameni noi », de întemeietori ai unor dinastii voievodale sau de începători ai unor ascensiuni de neamuri boierești ce și-au legat numele de istoria socială, politică și culturală a evului nostru mediu. Au fost aceștia toți, fie ei domni ieșiți din stirpe boierească, de obicei înrudită, efectiv sau fictiv, mai îndeaproape sau mai îndepărtat, cu vechii voievozi ai Moldovei și Țării Românești — de la Neagoe Basarab la Ieremia Movilă, de la Vasile Lupu la Șerban Cantacuzino, de la Constantin Brîncoveanu la Nicolae Mavrocordat —, fie doar boieri, însă dintre cei mai însemnați, și ei înrudiți, pe căi felurite, cu domnii sau cu familii aflate imediat în preajma domniei — și între ei s-au prenumărat Craioveștii și Buzeștii în cel de-al XVI-lea secol, Năsturel Udriște, Anastase Crimca sau Stroicii în cel de-al XVII-lea —, ctitori ai unor monumente cel mai adesea cu caracter de excepție, uniți — în planul unei istorii a mentalității medievale românești — de cîteva alte trăsături comune pe care le vom schița în paginile ce urmează. Ele merg, aceste trăsături, de la o împărtășire autentică din cultura contemporană și de la un orizont cultural la care participau, în preajmă-le, cei mai interesați exponenți ai civilizației medievale tîrzii românești, pînă la o orgolioasă concepție de patronaj artistic și cultural pe un plan mai vast, sud-est european și oriental-creștin, de la unele trufașe și ades căutate exprimări plastice de legături genealogice sau spirituale cu vechile dinastii ale Basarabilor și Mușatinilor, sau de la unele evidente încercări de impunere a ideii și a realității unor noi dinastii de ei începute — atunci cînd este vorba de boieri urcați în scaun domnesc —, pînă la afirmări heraldice ale unor ilustre — reale sau imaginare — descendențe voievodale și chiar « imperiale ».

Nu încap într-un studiu ca acesta nici categorisiri rigide, nici deslușiri de reguli generale prezidînd mentalități ce ar putea fi inseriate într-un tip anume, o abordare de tipul celei pe care o încercăm acum impunînd măcar o parte din nuanțele pe care le-a implicat procesul istoric-social și istoric-artistic avut de noi în vedere.

Faptul că « oamenii noi » ai evului mediu românesc apar după 1500 este o împrejurare ce-și are explicații precise asupra cărora nu este aici locul a stăruii. Amintim numai că dacă în epoca scursă între întemeierea statelor feudale — așadar începutul și mijlocul secolului al XIV-lea — și începutul celui de-al XVI-lea veac rolul domniei, al domniei creatoare de « țară » fusese hotărîtor, etapa următoare, cea a secolelor XVI și XVII, este, în schimb, în opoziție cu prima, cea a unui rol crescînd al boierimii, ce ajunge a-și trimite reprezentanții pînă în scaunul domnesc. Lucrurile se petreceau astfel în noile condiții sociale ale unei accelerate stratificări a boierimii și ale creării unei noi oligarhii nobiliare ce controla toate pîrghiile statului feudal, ale slăbirii puterii centralizate, nu fără legătură și cu o anume, bine știută, creștere a dependenței politice față de Poartă de-a lungul vremii așa-numite a « turcocrăției ».

Traduse în limbaj cultural, aceste realități românești ale evului mediu tîrziu au dus la o sporire sensibilă a rolului boierilor ca ctitori — cu premise încă înainte de și în primele decenii de după 1500, cu o largă răspîndire a fenomenului în cea de-a doua jumătate a secolului al XVI-lea —, al unor boieri care puteau fi aliați, dar puteau fi și vajnici potrivnici uneia sau alteia dintre domniile ce se succedau tot mai frecvent acum, precum Craioveștii la un moment dat, spre a da un singur exemplu legat, cum vom vedea, de chiar primele

începuturi ale faptelor sociale și artistice pe care le cercetăm aici. Această sporire a implicat însă și o directă reflectare în artă, în monumentele de ei ctitorite, a gustului sau a gusturilor marilor feudali — cu atât mai mult al celor deveniți voievozi — care, pornind mai mult sau mai puțin de la aspecte stilistice comune în epocă — în materie de arhitectură, de pictură sau de arte « minore », la sud și la răsărit de Carpați —, impuneau meșterilor ce trudeau pentru ei anume programe arhitectonice sau iconografice în funcție de năzuințele lor politice, întru marcarea unei ascensiuni, a unei tradiții și a unei posterități, de împrejurările speciale ale istoriei lor personale, ale istoriei neamului lor sau ale istoriei întregului voievodat pe care-l slujeau sau pe care ajungeau chiar să-l stăpânească.

Fiind tot mai mult, către 1600 și de-a lungul întregului secol al XVII-lea, oameni călătoriți spre diferite orizonturi cultural-geografice — precum semenii lor din Occidentul european, chiar dacă într-o măsură cu mult mai mică —, marii feudali români, dintre care unii vor ajunge să urce în scaunul domnesc, vor aduce prin patronajul lor artistic ce implica reflectarea gustului și a culturii lor în gustul și în cultura meșterilor zugravi și arhitecți, ale oamenilor învățați din cancelaria boierească sau domnească, ale clericilor din jurul lor, unele noutăți culturale, unele sugestii stilistice — tot mai numeroase — din Orientul turco-persan și din Occidentul Renașterii și barocului. În această ordine de idei nu va fi abuzivă, credem, teza potrivit căreia în secolele XVII și XVIII, cultural-artistic vorbind, lumea românească se înnoia mult păstrând unele tradiții — într-o vreme în care « sentimentul istoriei » începe să apară drept o trăsătură caracteristică a mentalității românești la toate nivelele, de la cel aulic la cel popular ⁴⁴ —, spre deosebire de secolele XIV, XV și XVI când aceeași lume românească era — față de marea lecție bizantină și postbizantină — adânc tradițională în ciuda admiterii a nu puține înnoiri.

Veacurile finale ale evului mediu românesc, al XVII-lea și al XVIII-lea, au fost, incontestabil, cele ale ctitoriilor celor mai numeroase din istoria artei noastre medievale în Moldova, în Muntenia și în Oltenia; unele reședințe voievodale, precum Iașii primului dintre veacurile amintite, cunosc prin aproape fiecare monument câte o nouă propunere stilistică ⁴⁵, în timp ce secolul următor, cel zis « al fanarioților », coincide cu vremea în care efemerii domni, aproape toți oameni de aleasă cultură, vor fi adesea mari constructori, restauratori de monumente vechi, adică « noi ctitori », mecenați ⁴⁶, înlăuntrul unei forme de artă nobiliară, a unei « Adelskunst » remarcate deja de cercetători ⁴⁷.

Evident, toate aceste eforturi ctitoricești aveau drept scop fundamental — și aceasta nu numai în evul mediu, firește — afirmarea unui prestigiu social deosebit ⁴⁸ de care mai mult ca oricine aveau nevoie, în ierarhia feudală, tocmai « oamenii noi », fără trecut prestigios și ascendențe ilustre; situația de ctitor era socotită în epoca feudală, la noi și aiurea, o distincție publică ⁴⁹, ca și, de altminteri, cea de « nou ctitor » în cazul restaurării, refacerii, înzestrării cu danii a unui edificiu religios sau a unui așezământ monastic ⁵⁰, iar reprezentarea plastică — în fresca tablourilor votive, de pildă — a unor personaje notabile era menită să perpetueze orgolios amintirea unor asemenea acte de munificență, la ea avînd drept doar cei care — voievozi, mitropoliți, episcopi sau boieri — fuseseră efectiv, într-un fel sau altul, la originea unei ctitoriri inițiale sau doar a unei noi ctitoriri ⁵¹.

⁴⁴ S-a remarcat că în întregul Sud-est european — și nu mai puțin în țările române — secolele XVII și XVIII sînt cele ale intensificării cultului neomartirilor, de pildă (M. A. Musicescu, *Autour des notions de tradition, d'innovation et de Renaissance dans la peinture du Sud-est européen aux XV^e—XIX^e siècles*, în RESEE, 1976, 1, p. 73), pentru a nu ne mai referi la alte forme de manifestare artistică a amintitului « sentiment istoric » pe care, la nivel voievodal, vom căuta a le desluși în studiul de față.

⁴⁵ Ibidem, p. 74.

⁴⁶ Idem, *Y a-t-il un art « phanariote » dans les pays roumains? Quelques considérations préliminaires*, în *Synposium « L'Epoque phanariote »*, Salonice, 1974, p. 260—261.

⁴⁷ Idem, *Autour des notions . . .*, p. 75.

⁴⁸ Gh. Cronț, *Dreptul de ctitorie în Țara Românească și în Moldova. Constituirea și natura juridică a fundațiilor din evul mediu*, în *Studii și materiale de istorie medie*, IV, 1960, p. 78.

⁴⁹ Ibidem, p. 107.

⁵⁰ Ibidem, p. 108.

⁵¹ Revelatoare în acest sens este situația din Țara Românească a secolului al XVI-lea, unde s-a constatat, ca o regulă aproape generală, că domnii apar în tablouri votive doar în asemenea situații efective (C. L. Dumitrescu, *Deux églises valaques décorées au XVI^e siècle: Snagov et Tismana*, în *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art, Série Beaux-Arts*, 2, 1973, p. 156).

Știind toate aceste lucruri vom înțelege mai bine, poate, trăsăturile comune de care vorbeam undeva mai sus și pe care le regăsim, rînd pe rînd, la toți marii ctitori din evul mediu românesc ce s-au aflat în situația socială de « oameni noi ». O situație pe care ni se pare a nu greși prea mult dacă o vom vedea, în propunerea noastră de tipologie, inaugurată în fapt de acel exemplar ctitor și patron cultural care a fost Neagoe Basarab. Fără a insista asupra-i — o bibliografie întinsă și o problemă largă, azi mai bine știută, a aspectelor culturale ale domniei sale ne dispensează de aceasta —, vom aminti numai că Neagoe este, indiferent de chipul în care poate fi tranșată chestiunea originii sale, un « om nou » în domnia Țării Românești. Fie membru al puternicului clan al Craioveștilor, deci al unei familii feudale de vlastelini, foarte puternică la sfîrșitul secolului al XV-lea și aflată în preajma scaunului domnesc la care nu putea să nu țintească, fie urmaș nelegitim — crescut, însă, exclusiv în mediul boieresc — al unui voievod legiuit din neamul și cu numele Basarabilor, Neagoe rămîne oricum un întreprinzător ilustru al tradiției succesiunii voievodale în țara dintre Carpați și Dunăre. În această lumină vom înțelege desigur, în bună parte, politica sa ctitoricească pe tărîmul artei și, mai ales, înălțarea în cel de-al doilea deceniu al secolului al XVI-lea a ctitoriei ce a putut fi considerată pe drept cuvînt « cel mai somptuos monument al creștinătății răsăritene în vremea dominației otomane »⁵².

Un al doilea caz de « om nou » — chiar dacă, pe cît se pare după ultimele cercetări, descinzînd direct din vechiul neam domnesc al celui alt voievodat românesc, din Moldova — este cel al lui Ieremia Movilă. La mai puțin de un veac distanță de Neagoe Basarab, primul dintre membrii puternicei familii a Movileștilor urcat în scaunul domnesc era fiu de mare logofăt, dintr-un neam a cărui ascensiune pare a fi început încă în cadrul noii boierimi din timpul lui Ștefan cel Mare⁵³, ea accelerîndu-se într-a doua parte a veacului al XVI-lea, cînd viitorul Ieremia-vodă este dregător și diplomat al lui Petre Șchiopul. Succesiunea sa directă avea să fie dintre cele mai ilustre chiar în contextul feudal și nobiliar al Europei — prin căsătoriile polone ale ficelor sale⁵⁴ —, el însuși, ca și unii dintre boierii țării ridicați mai ales către 1600 (Balica, Stroici, Ureche), va căpăta indigenatul polon — fiind de altfel proprietar de domenii în regatul învecinat și jucînd rolul unei figuri aproape « internaționale » —, în timp ce cîțiva membri ai familiei sale, frați, fii și nepoți, vor ajunge la treapta voievodală în ambele țări române în primele decenii ale secolului al XVII-lea, ca și la cele mai înalte ranguri ecleziastice ale voievodatului și ale unor regiuni din jur, drept o mărturie eclatantă a posibilităților de parvenire a unor mari boieri.

Nimic nu era mai firesc, în această împrejurare, decît traducerea în limbajul fastului, al artei — în arhitectură, pictură și broderie — a marii reușite sociale a Movileștilor; or, tocmai în acest sens, socotirea ctitoririi Suceviței — ce începe să fie amintită exact în epoca ce precede imediat apogeul neamului Movilă, în penultimul deceniu al secolului al XVI-lea — drept un act colectiv, drept o acțiune a întregii familii feudale ce o înzestrează cu danii⁵⁵, este singurul punct de vedere convenabil asupra originii acestui așezămînt mănăstiresc a cărui biserică centrală — devenită și prima necropolă voievodală, în Moldova, a unei noi și efemere dinastii — era, prin pictura sa exterioară mai cu seamă — și din rațiuni pe care argumentul genealogic le limpezește astăzi definitiv —, o dovadă peremptorie a păstrării unor tradiții artistice mușatine de către neamul domnesc al foștilor boieri Movilești, cel al cărui începător rămîne și un prototip al « omului nou », așa cum îl înfățișează, tot la Sucevița, o broderie vestită asupra căreia vom reveni.

Înrudit îndeaproape ca mentalitate cu abia amintitul voievod, ctitorind monumente de excepție și patronînd o artă ce căuta mai puțin, de data aceasta, făgașurile tradiției, evidențiînd în primul rînd sincronizarea cu o atmosferă culturală europeană a timpului, avînd, în sfîrșit, origini mult mai puțin înalte decît fiul marelui boier Ion Movilă din Hudești, cel ce avea să ilustreze cel mai bine la noi tipul de « om nou », protector al culturii, impregnat

⁵² M. A. Musicescu, *Étapes du langage...*, p. 176.

⁵³ A. Mesrobianu, *Rolul politic al Movileștilor pînă la domnia lui Ieremia Vodă*, în *Cercetări istorice*, 1925, I, p. 179.

⁵⁴ S. de Zotta, *Principii României descendenți din Movi-*

lești, în *Arhiva genealogică*, II, 1913, p. 102—103.

⁵⁵ M. A. Musicescu, M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1958, p. 14; S. Ulea, *Portretul unui ctitor uitat al mănăstirii Sucevița: Teodosie Barbovski, mitropolit al Moldovei*, în *SCIA*, 1959, 2, p. 247.

în toate acțiunile sale importante de trufia unei extraordinare ascensiuni sociale, în Moldova secolului pe care Ieremia-vodă îl deschisese, a fost Vasile Lupu. De origine sud-dunăreană ⁵⁶, fiul balcanicului Nicolae Coci își va pregăti cariera de viitor voievod cu prenume și cu veleități imperiale trecînd, înainte de 1634, ca și Ieremia Movilă la timpul său, plin de ambiții, dar și de simțul realității, prin multe și deosebite slujbe și demnități ale domniei Moldovei, pentru ca odată urcat în scaun ctitoriile sale din mănăstirile ieșene de la Trei Ierarhi și Golia să reprezinte, prin noblețea materialului folosit și prin bogăția decorului, prin noutatea pe care o aduceau în peisajul artei Moldovei, semnul distinctiv al unui ctitor-« om nou » ce a vrut și în acest chip să-și impresioneze contemporanii, pe cei din țara peste care a stăpînit două decenii, ca și pe cei veniți de la mari depărtări, care ne-au lăsat descrieri semnificative ale bisericilor Lupului.

Un caz aparte al tipologiei « oamenilor noi » din țările române în evul mediu târziu îl constituie, fără îndoială, cel al Cantacuzinilor. Ajunsă la o poziție eminentă în Țara Românească, încă înainte de 1678 — cînd începe deceniul domniei lui Șerban Cantacuzino —, prin acțiunile politice ale postelnicului Constantin — nepotul de fiu al celebrului Șaitan-oglu, cel din spița « Cantacuzinilor negustori » ⁵⁷, soțul unei fiice de voievod pămîntean și tatăl a șase fii ajunși cu toții mari dregători și importanți ctitori ⁵⁸ —, această familie purtătoare de nume imperial bizantin pare să fi fost mult mai adecvată decît se crede îndeobște realităților locale din secolul al XVII-lea muntean; chiar dacă cochetînd pe alocuri, precum Șerban-vodă, cu ideea unei « restaurări imperiale » a neamului său ⁵⁹ — într-o atmosferă de ideologie, de utopii politice și de planuri diplomatice europene pe care le alimentau Habsburgii ⁶⁰, exact așa cum o va face Rusia în cel de-al XVIII-lea veac —, Cantacuzinii români își aminteau, după vorba lui Iorga ⁶¹, « mai mult de sîngele lor bășărăbesc decît de cellalt, nobil, dar străin ».

Ctitoria mănăstirească de la Cotroceni a voievodului Șerban — reluînd aidoma planul, din secolul al XVI-lea al bisericii mănăstirești a lui Neagoe Basarab de la Argeș și pe cel, de la mijlocul veacului al XVII-lea, al lăcașului mitropoliei bucureștene zidit de Constantin-vodă Șerban —, ca și ctitoriile de la Colțea și Fundeni sau din nordul Munteniei — pline de noutăți decorative, orientale și apusene, în stuc și în piatră, dar foarte tradiționale în ceea ce privește planul și structura — ale celui alt fiu al postelnicului Constantin, anume marele spătar Mihai Cantacuzino, ca și, am adăuga, opera scrisă a unui alt frate al lui Șerban Cantacuzino, vestitul stolnic Constantin, cel ce studiasse la Padova, sau ca și portretele cantacuzinești datorate, în unele biserici ale familiei din Prahova, lui Pîrveu Mutul zugravul sint, toate, fapte de cultură pe linia unei anume tradiții locale, artistice și istoriografice, asupra cărora ne vom opri în cuprinsul acestor pagini.

După cum, iarăși pe linia tradiției artistice medievale — și nealterat de numeroasele noutăți întru decorație și arhitectură civilă ale epocii — s-a rînduit principalul edificiu de cult al mănăstirii oltene de la Hurezi, ctitoria cea mai de seamă și cu mult cea mai reprezentativă pentru un întreg stil și o întreagă ideologie voievodală legate de numele unui alt « om nou » al veacului al XVII-lea ajuns domn al Țării Românești, nepotul de fiică al postel-

⁵⁶ F. Babinger, *Originea și sfîrșitul lui Vasile Lupu*, în *Analele Academiei Române. Memoriile Secțiunii istorice* (= ARMSI), s. III, t. XVIII, 1936–1937, p. 73; *ibidem*, t. XIX, 1937, p. 137 și urm.

⁵⁷ N. Iorga, *Despre Cantacuzini. Studii istorice basate în parte pe documente inedite din arhiva dlui G. Gr. Cantacuzino*, București, 1902, p. XXX–XXXI.

⁵⁸ N. Stoicescu, *Dicționar al marilor dregători din Țara Românească și Moldova. Sec. XIV–XVII*, București, 1971, p. 136. Între acești fii cei mai însemnați patroni de artă și cultură au fost, desigur, marele spătar Mihai Cantacuzino « Mărgineanu » și marele stolnic Constantin Cantacuzino « Măgureanu » (*ibidem*, p. 137–141); iar dintre nepoții de fiu ai postelnicului, la sfîrșitul secolului al XVII-lea și la începutul celui de-al XVIII-lea, merită a fi amintiți în

acest sens marele vornic Șerban II Cantacuzino, marele stolnic Pîrveu Cantacuzino și marele spătar Toma Cantacuzino (*ibidem*, p. 143–145).

⁵⁹ Pentru asemenea aspecte ale domniei acestui fiu încoronat al postelnicului Constantin, vezi D. Ionescu, *Ideal and Representation. The Ideal of the Restoration of the Byzantine Empire during the Reign of Șerban Cantacuzino (1678–1688)*, în RESEE, 1974, 4, p. 523–535.

⁶⁰ V. Al. Georgescu, *La Structuration du pouvoir d'État dans les Principautés Roumaines (XIV^e–XVIII^e siècles). Son originalité. Le rôle des modèles byzantins*, în *Association internationale des Etudes Sud-Est Européennes, Bulletin*, 1973, 1–2, p. 114.

⁶¹ N. Iorga, *op. cit.*, p. LXXXVIII.

nicului Constantin Cantacuzino și nepotul de soră al abia amintiților fondatori de monumente tradiționale, vodă Constantin Brîncoveanu.

Șirul ctitorilor de origine nobilă ajunși în scaunele domnești ale țărilor române și cunoscuți printr-o acțiune culturală marcantă era încheiat la începutul ultimului veac al evului nostru mediu de către cei doi întemeietori și cei mai iluștri reprezentanți ai dinastiei fanariote a Mavrocordaților, Nicolae și Constantin, fiul și nepotul unei personalități de dimensiuni europene în timpul său, Alexandru Exaporitul. Urmașii « păzitorului de taine » al sultanului din Stambul ⁶², ai diplomatului de origine chiotă care în calitate de dragoman al Porții a fost și artizanul unei păci de importanța celei de la Carlowitz și care, dincolo de încuscririle cu Brîncoveanu și cu Grigore I Ghica ⁶³, ajunsese să aibă în lumea feudală românească legături ilustre și semnificative prin căsătoria sa cu o descendentă a Mușatinilor ⁶⁴, aveau să fie nu numai cirmuitori luminați și oameni cultivați ai epocii lor, cărturari poligloți, scriitori de ținută și reformatori în spirit iluminist, ci și fideli păstrători ai unei tradiții ce se revendica de la vechii voievozi, dar și de la unul mai recent — celălalt « om nou » care fusese Constantin Brîncoveanu —, tradiție pe care arhitectura și sculptura decorativă a bisericii mănăstirii Văcărești o ilustrează pe deplin.

De la medievalul Neagoe Basarab la aceste personalități aproape moderne care au fost Mavrocordații, de la noutatea pe care o aducea în arta românească a începutului de secol XVI biserica mănăstirii Argeșului pînă la tradiția pe care o păstra la începutul secolului al XVIII-lea lăcașul așezămîntului mănăstiresc și domnesc — ultimul de anvergură în vechea noastră artă — de la Văcărești, este sigur că înțelesul conceptului de ctitor — « om nou » evoluase în societatea feudală românească, fără a se schimba însă ceva din atît de omenească și foarte socială năzuință a celui dintîi de a-și afirma pe căile artei — ale arhitecturii și decorației în primul rînd, ale picturii murale și broderiei mai apoi — triumfurile personale și pe cele ale familiei ce o reprezenta.

Proveniți îndeobște din rîndurile boierimii locale — atunci cînd nu veneau, precum Vasile Lupu sau Nicolae Mavrocordat, din lumea balcanică atît de cosmopolită în aceste secole —, cei mai reprezentativi « oameni noi » din evul mediu tîrziu rămîn, desigur, acești voievozi cu o vastă și inteligentă operă de patronaj cultural. Din diferite unghiuri privită, mentalitatea lor tradusă în forme plastice în ctitoriile de care și-au legat numele va constitui preocuparea noastră principală în rîndurile ce urmează, fără a putea însă elimina referirile la cazuri analoge — sigur mai puțin elocvente pentru că neajunse la o desfășurare amplă, în cel mai înalt loc al ierarhiei feudale —, caracteristice și ele pentru ansamblul chestiunii patronajului artistic medieval românesc prin aceea că reprezintă acțiunea culturală a unei întregi clase de o însemnătate fundamentală, anume boierimea.

Istoricului culturii noastre medievale îi este evident faptul că în secolele XVI și XVII au existat cîteva familii boierești care — ajunse în preajma domniei, înrudite cu voievozi din dinastiile tradiționale sau cu « oameni noi » urcați în scaun, ba chiar avîndu-și de cîteva ori reprezentanții ajunși la demnitatea supremă — și-au celebrat ascensiunea socială — ce începea de regulă, chiar dacă stirpea boierească a celor în cauză era foarte veche, abia cu obținerea unui rol politic, a unor mari dregătorii —, și-au afirmat pe o aceeași cale ctitoricească orgoliile și bogăția, cultura și sentimentul unei anume poziții preeminente, morale și materiale, în statele feudale ale Țării Românești și Moldovei.

La începutul șirului de asemenea neamuri feudale stau, desigur, Craioveștii olteni, care încă înainte de 1500 aveau o situație de prim rang în Țara Românească, înrudiți fiind, poate, chiar cu Basarabii veacului al XV-lea ⁶⁵, ca și, prin femei, cu unele familii nobiliare ale Serbiei ⁶⁶, într-o epocă a frecventelor prezențe sîrbești la nord de Dunăre, în timpul

⁶² A. A. C. Stourdza, *L'Europe orientale et le rôle historique des Maurocordato, 1660—1830*, Paris, 1913, p. 46; N. Camariano, *Alexandre Maurocordato, le grand dragoman. Son activité diplomatique (1673—1709)*, Salonic, 1970, p. 31.

⁶³ A. A. C. Stourdza, loc. cit.; N. Iorga, *Viața și domnia lui Constantin-Vodă Brâncoveanu*, București, 1914, p. 116.

⁶⁴ A. A. C. Stourdza, op. cit., p. 30, p. 37.

⁶⁵ M. Neagoe, *Neagoe Basarab*, București, 1971, p. 28, p. 30.

⁶⁶ D. Pleșia, *Neagoe Basarab. Originea, familia și o scurtă privire asupra politicii Țării Românești la începutul veacului al XVI-lea (I)*, în *Valahica*, I, 1969, p. 59.

unor Vlad Călugărul și Radu cel Mare, adică la câteva decenii de la căderea ținutului moravian sub turci. Puternicii Craiovești ai sfârșitului de secol XV și ai începutului de secol XVI, fiii marelui feudal Neagoe de la Craiova — anume marele vornic Pîrvu, marele ban Barbu și frații lor Radu și Danciu sau succesorii lor, marii bani Pîrvu II și Preda ⁶⁷ —, sînt moștenitorii unei importante averi și deținătorii unei însemnate autorități în stat, anterioare momentului în care ruda lor Neagoe Basarab urca în scaunul țării ⁶⁸, apogeul Craioveștilor plasîndu-se cîndva — și poate nu întîmplător, ținînd seama de legăturile lor cu acest domn — în epoca lui Basarab Țepeluș, a cărui politică proturcească a coincis cu aceea a neamului lor ⁶⁹; în acest context nu va mira faptul că ctitoria craiovească de la Bistrița vîlceană a reprezentat — pe cît ne lasă s-o știm toate izvoarele — imaginea unei bogății și a unei puteri ce rivalizau cu cele ale domniei basarabești, ca și împrejurarea, bine știută, că aci a ființat începînd cu deceniul dinainte de 1500 un centru major de cultură și de artă al voievodatului, acest din urmă aspect fiindu-ne din păcate mai puțin bine ilustrat astăzi dacă exceptăm unele piese de broderie și de argintărie, unele manuscrise și, mai ales, pictura murală din bisericuța bolniței mănăstirești de aici ⁷⁰.

Aflați și ei, de data aceasta în mod sigur, în legături de rudenie, fie ele și îndepărtate, cu neamul Basarabilor — prin Drăgoeștii cu care se înrudea nepotul de fiu al lui Radu cel Mare, Pătrașcu cel Bun ⁷¹ —, Buzeștii sînt o altă familie boierească a cărei ascensiune s-a asociat cu gustul ctitoririi și care pare a fi continuat peste timp prestigiul și autoritatea Craioveștilor, apogeul puterii lor în aceeași Țară Românească situîndu-se la exact un veac după cel al ctitorilor Bistriței, către 1600. Radu marele clucer, Preda marele ban și Stroe marele stolnic sînt descendenți ai unor însemnați boieri de la începutul secolului al XVI-lea, ctitori inițiali, pe cît se pare, la biserica mănăstirii Căluu din Oltenia ⁷², unde frații Buzești par a fi preluat, către sfârșitul aceluiași veac, tradiția înaintașilor lor — așa cum au făcut, într-o oarecare măsură, și în Vîlcea, în ctitoria boierească de la Stănești ⁷³ —, marcînd mai cu seamă prin pictura din naosul și pronaosul acestui mult discutat lăcaș oltean strînsa legătură, de familie, dar și politică, a neamului lor cu Pătrașcu cel Bun și cu celebrii fii ai acestuia, Petru Cercel și Mihai Viteazul; aceștia sînt înfățișați în fresca de aci ⁷⁴, rudenia Buzeștilor cu cel din urmă, marele voievod în a cărui preajmă au stat, fiind postulată pe mai multe linii ⁷⁵ (atît prin doamna Stana, soția Viteazului, cît și prin căsătoria fiicei acestuia, Florica, cu un nepot al Buzeștilor ⁷⁶).

Dacă vom trece în veacul următor, al XVII-lea, în voievodatul învecinat, cel al Moldovei, vom constata că — deși mai difuz, mai puțin ostentativ poate, în lipsa unei familii al cărei nume și ale cărei acțiuni să se confunde aproape, în judecata posterității, cu cele ale domnului contemporan — prezența neamurilor boierești în patronajul cultural-artistic al țării este de asemenea o trăsătură specifică deceniilor din jurul lui 1600, după cum și autoritatea politică a oligarhiei boierești este acum un fapt incontestabil ⁷⁷. Familiile Balica, Ureche și Stroici, înrudite între ele, bogate și în plină acensiune ca și Movileștii deveniți voievozi — Movilești cu care Stroicii se aflau dealtfel în legături de rudenie ⁷⁸, descinzînd și

⁶⁷ N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 17—19, p. 46—47.

⁶⁸ D. Zamfirescu, *Neagoe Basarab și Învățăturile către fiul său Theodosie. Problemele controversate*, București, 1973, p. 105, p. 182; D. Pleșia, *Neagoe Basarab. Originea (II)*, în *Studia Valahica*, II, 1970, p. 123—124.

⁶⁹ M. Neagoe, *op. cit.*, p. 36—39.

⁷⁰ *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 231, p. 239, p. 248, p. 278, p. 285—286; C. L. Dumitrescu, *Pictura din secolul al XVI-lea de la bolnița mănăstirii Bistrița-Vîlcea*, în *SCIA*, 2, 1972, p. 179—194.

⁷¹ Idem, *Mănăstirea Căluu și câteva precizări despre ctitorii ei și despre Mihai Viteazul*, în *Mihai Viteazul, Culegere de studii*, București, 1975, p. 253, nota 26.

⁷² *Ibidem*, p. 245, pentru cei trei frați Buzești, fii ai lui Radu Buzea mare armaș, cu o origine deloc «nouă» către 1600, vezi N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 34—39, p. 60, p. 81.

⁷³ C. L. Dumitrescu, *O reconsiderare a picturii bisericii*

din Stănești-Vîlcea, în *Pagini de veche artă românească*, II, București, 1972, p. 165—166.

⁷⁴ Idem, *Mănăstirea Căluu...*, p. 253.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 257.

⁷⁶ *Ibidem*, p. 254.

⁷⁷ E. Stănescu, *Din istoria ideilor politice în evul mediu românesc (Miron Costin și problemele regimului boieresc)*, în *Omagiu lui P. Constantinescu-Iași cu prilejul împlinirii a 70 de ani*, București, 1965, p. 315. Este «epoca aristocratică» a evului mediu românesc, de care vorbea P. P. Panaitescu (*De ce au fost Țara Românească și Moldova țări separate* (extras), București, 1938, p. 13).

⁷⁸ N. Iorga, «Doamna lui Ieremia Vodă», în *ARMSI*, s. II, t. XXXII, 1909—1910, p. 1031—1040; S. de Zotta, *Știri noi despre Movilești*, în *Arhiva genealogică*, II, 1913, p. 237.

ei, pe cât se pare, din venerabilul neam domnesc al Mușatinilor ⁷⁹ —, beneficiare și ale unor recunoașteri oficiale externe ale poziției lor sociale în Moldova dacă ar fi să judecăm după obținerea, de către unii dintre membrii lor, a indigenatului polon căpătat în ultimul deceniu al secolului al XVI-lea și de către Ieremia Movilă ⁸⁰, și-au legat numele de unele monumente, dar mai ales de remarcabile acte de cultură scrisă, fiind de prisos să mai insistăm aici asupra profilului cultural al unui Ureche vornicul sau asupra amprentei umaniste a educației lui Luca (Lupu) Stroici, bunul știutor de latină și apropiatul colaborator al lui Ieremia-vodă ⁸¹.

Dar exponentul cel mai interesant al patronajului cultural nobiliar din Moldova acestei epoci — precumpănitor activ în sfera ce ne interesează aci, aceea a artei și a arhitecturii —, integrat atmosferei culturale a țării — din care latura umanistă, posibilă și prin frecventarea înaltelor școli catolice ale Poloniei, nu este dintre cele mai puțin însemnate —, rămîne fără îndoială acel tipic « om nou » al evului mediu românesc, plin de gust, rafinat și cu o cultură artistică nuanțată care a fost Anastasie Crimca. Fiul de neguțător sucevean și de « cneaghină » ⁸² — înrudită, poate, la rîndu-i cu Stroicii, cu marele logofăt Luca, cu marele vistiernic Simion, cei care au colaborat cu Crimca la ridicarea primei biserici de la Dragomirna ⁸³ — avea să reflecte, foarte plastic, dobîndirea treptată, dar sigură a unei poziții eminente în ierarhia feudal-ecclesiastică a țării — ca egumen, episcop și, în sfîrșit, mitropolit — în liniile semețe și fără precedent în vechea artă a Moldovei, în originalitatea voită, decorativă și constructivă, a bisericii celei mari din mănăstirea Dragomirna, în primul deceniu al secolului al XVII-lea, după cum priceperea în ale artei și orizontul cultural al acestui contemporan și omolog spiritual al celuilalt « om nou », care era voievodul Ieremia Movilă, aveau să se traducă, dincolo de arhitectura ctitoriei sale, în școala de zugrăvi, miniaturisti și argintari pe care i-a adunat, i-a protejat și i-a răsplătit în mănăstirea sa de lîngă Suceava ⁸⁴.

Mai mult însă decît toți marii boieri și ierarhi pînă aici amintiți, ce și-au marcat prin ctitorii și prin patronaj cultural locul de frunte pe care-l cîștigaseră în ierarhia statală feudală din țările române — « oameni noi » cu toții întrucît originile lor nobile erau oricum mai mărunte față de rangul dobîndit în cele din urmă ⁸⁵ —, ne pare a fi exemplar cazul feudalului și umanistului muntean Udriște (Oreste) Năsturel, cel care în ciuda cinului mai puțin strălucit de « al doilea logofăt » ⁸⁶ a fost cumnatul domnului Țării Românești, Matei Basarab. Boierul care a tradus din latină în slavonă mult celebra operă medievală a Occidentului *Imitatio Christi*; care în predosloviile cărților tipărite sub cîrmuirea rudei domnești a dat din plin măsura culturii sale clasice, filozofice și literare; autenticul reprezentant, la mijlocul veacului al XVII-lea — ca și prietenul său mitropolitul Varlaam din Moldova lui Vasile Lupu ⁸⁷ —, al unei Contrareforme ortodoxe pornite în acel timp din Kievul lui

⁷⁹ I. Miculescu-Prăjescu, *New Data Regarding the Installation of Movilă Princes*, in *The Slavonic and East-European Review*, 115, 1971, p. 234; oricum, Stroicii coboară din boieri membri ai sfatului domnesc în secolul al XV-lea (N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 326—328).

⁸⁰ S. de Zotta, *op. cit.*, p. 220; M. A. Musicescu, M. Berza, *op. cit.*, p. 12, nota 7. În 1599 franciscanul Bernardo Quirini știa că Ieremia Movilă este « nobil polon » (*Călători străini despre țările române*, IV, București, 1972, p. 35).

⁸¹ D. Ciurea, *Despre Ieremia Movilă și situația politică a Moldovei la sfîrșitul sec. XVI și începutul sec. XVII*, în *Studii și cercetări științifice. Istorie*, VIII, 1957, p. 334, nota 87.

⁸² E. A. Kozak, *Die Inschriften aus der Bukovina*, Viena, 1903, p. 59.

⁸³ T. Voinescu, R. Theodorescu, *Mănăstirea Dragomirna*, ed. a II-a, București, 1967, p. 9—10.

⁸⁴ T. Voinescu, *Contribuții la studiul manuscriselor ilustrate din mănăstirile Sucevița și Dragomirna*, în *SCIA*, 1955, 1—2, p. 89—114.

⁸⁵ În această ordine de idei trebuie spus că au existat

în veacul al XVII-lea — veac nobiliar prin excelență și totuși foarte departe, în țările române, de un imobilism, de o rigiditate a ierarhiei sociale — cazuri de ascensiuni spectaculoase, de la origini mărunte pînă la mari dregătorii și chiar la ranguri domnești. Ar fi suficient să amintim, în acest sens, cazul marelui ban muntean Mareș Băjescu, cunoscut ctitor la Cornetul și la Băjești (N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 110; cf. Șt. D. Grecianu, *Genealogiile documentate ale familiilor boierești*, I, București, 1913, p. 81), cel al Cantemireștilor în Moldova (N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 367) sau cel al soției lui Șerban-vodă Cantacuzino, Maria — fondatoare la biserica Doamnei din București —, al cărei tată, Gheorghe Gheșea, fusese un simplu negustor venit de la sud de Dunăre (*ibidem*, p. 138, p. 184).

⁸⁶ P. V. Năsturel, *Genealogia Năstureilor*, în *Revista pentru istorie, arheologie și filologie*, XI, 1910, p. 312.

⁸⁷ P. P. Panaitescu, *L'Influence de l'œuvre de Pierre Mogila archevêque de Kiev dans les Principautés Roumaines*, Paris, 1926, p. 55; D. H. Mazilu, *Barocul în literatura română din secolul al XVII-lea*, București, 1976, p. 91, p. 162—163.

Petru Movilă și introducătorul clasicismului greco-latin, prin filieră slavă, în cultura veche românească⁸⁸; în fine, sfetnicul ce a exprimat, într-un chip ce ne apare tot mai limpede, legătura simbolică dintre cei doi voievozi care, la un veac și mai bine depărtare, și-au adăugat fiecare numele basarabesc — Neagoe cel crescut de Craiovești și Matei aga din Brîncoveni — a fost, nu trebuie uitat, și ctitorul, înainte sau după 1650, al unor pînă azi păstrate « case de piatră », cum le numesc, cu luare aminte, documentele⁸⁹. Ne aflăm de fapt în fața unei reședințe de vară, ca nu puține în Apusul Renașterii și al barocului, dar neîntîlnite pînă atunci în vechea noastră arhitectură⁹⁰, în care au continuat să rămînă un unicat prin neobișnuitul, aci, parament de piatră de talie, cu grijă lucrat în calcarul alb-gălbui de Vrața, prin portaturile cu modenatură clasică de Renaștere transilvană⁹¹, prin profilurile de factură occidentală de la ancadramente, ce au impresionat călătorii aceluși timp, precum un Paul din Alep, și care aduceau în cîmpia munteană, deasupra luncii Argeșului, o imagine de artă ce consuna parcă cu prenumele de rezonanță grecească și de manieră renescentistă al fiului postelnicului Radu din Fierești, cu prețiozitatea frazelor sale construite după regulile retoricii, cu amintiri antichizante⁹², și care se potrivea aievea cu spiritul și cu litera unor cărți scrise în iubita, de fratele Elinei doamna, « limbă rîmlenească », cărți de felul celei pe care el însuși ne spune că a găsit-o « din anii copilăriei mele, aruncată și prăfuită în casa noastră »⁹³. Autor moral, în mare parte, al păstrării obstinate, uneori chiar împotriva noutăților veacului⁹⁴, a unei anume tradiții medievale în cultura Țării Românești din timpul lui Matei Basarab — tradiție regăsită de la slavonismul literar la unele tipologii arhitectonice, de la protecția asupra unor așezăminte de cult ale Răsăritului⁹⁵ pînă la conturarea unui model ideal al domnului în personalitatea ilustrului antecesor care fusese Neagoe Basarab —, Udriște rămîne, desigur, strîns legat de un patronaj cultural-artistic al domniei muntene, însemnat nu prin realizări de excepție, ci printr-o largă, extrem de largă difuziune a culturii în straturi sociale mai diverse decît pînă acum. Dar el ne apare, nu mai puțin, prin opera sa literară și de traducător, prin legăturile sale cu vîrfurile feudale ale celor două voievodate românești, prin tradiția pe care o păstrează, prin unele expresii heraldice ale ascensiunii sale sociale, ca și prin gustul și experiența în ale artei, desluse din plin în « casele » sale de la Hierăști, drept un ctitor-« om nou » care face o semnificativă punte între ctitorii-boieri și ctitorii-voievozi ai evului mediu tîrziu din țările române — cei ajunși în situații eminente nu prin tradiții dinastice, ci prin propria lor acțiune —, asupra acestora din urmă rămînînd a ne apleca aproape exclusiv în rîndurile ce urmează.

★

Nu va mira prea mult faptul că toți « oameni noi » ajunși la domnii în Țara Românească și în Moldova în cea de-a doua parte a evului mediu, cei ce și-au justificat și afirmat mai de fiecare dată intrarea pe scena istorică prin căutarea unor răsunătoare legături cu tradiția voievodală a secolelor precedente, a unor descendențe ilustre și, înainte de toate, prin ctitorirea unor monumente menite a deveni un simbol al neamului lor feudal pe care-l doreau preschimbat într-o autentică dinastie nouă, au apărut în ochii contemporanilor — cronicari ai țării, panegiriști, scriitori și istorici, călători și ierarhi străini — la dimensiunile unor personalități de excepție, slăvirea și flatarea acestor voievozi devenind o constantă a izvoarelor ce se referă la ei într-un spirit care părea a fi cel al milenarului Bizanț. Cît despre arta românească a epocii, înfloritoare pe lângă ctitoriile fiecăruia dintre ei, ea exalta de asemenea figura patronului cel plin de dărnicie, a voievodului care trebuia să apară semenilor, supușilor, ca și urmașilor — într-un tablou votiv din fresca uneia dintre încăperile bisericii

⁸⁸ V. Cîndea, *L'Humanisme d'Udriște Năsturel et l'agonie des lettres slavonnes en Valachie*, în RESEE, 1968, 2, p. 261—263.

⁸⁹ R. Greceanu, *Casa de piatră din Herăști. Istoric*, în *Monumente și muzee*, I, 1958, p. 123—124. Recent, P. Chihaia (*Udriște Năsturel și casele de la Herăști*, în *Revista muzeelor și monumentelor. Monumente istorice și de artă*, 2, 1976, p. 25) a propus ca dată a construcției «caselor» anii 1641—1643.

⁹⁰ E. Greceanu, *Casa de piatră din Herăști. Studiu arhitectonic*, în *Monumente și muzee*, p. 132.

⁹¹ O. Băzu, *Restaurarea casei lui Udriște Năsturel din Herești*, în *Buletinul monumentelor istorice*, 1971, 4, p. 55.

⁹² D. H. Mazilu, *op. cit.*, p. 93, p. 102.

⁹³ I. Bianu, D. Simonescu, *Bibliografia românească veche 1508—1830*, IV, București, 1944, p. 195, p. 197.

⁹⁴ V. Cîndea, *op. cit.*, p. 248.

⁹⁵ *Ibidem*, p. 251.

sau într-o broderie așezată pe lăcașu-i funerar —, drept un model demn de urmat, în toată puterea și bogăția pe care le câștigase de-a lungul unei vieți ce trebuia să devină un exemplu.

Așa stînd lucrurile vom înțelege că nu întîmplător referirile la marea tradiție bizantină sînt, în texte mai ales, evidente în astfel de cazuri, după cum iarăși nu hazardului i se datorează faptul că unele inovații în materie de portret medieval românesc — în sensul sublinierii realiste, al unei adevărate apologii a individului, în secolul al XVII-lea de pildă — sînt legate tocmai de mediile culturale patronate de astfel de « oameni noi ».

Neagoe Basarab, crescut în spiritul nobiliar al Craioveștilor, avea să poarte costumul de origine bizantină, cu acvila bicefală a despoților și a împăraților din Orientul creștin, în portretul său pictat în fresca bisericii mănăstirii Argeșului și avea să afirme în *Învățăturile* către urmașul său o idee centrală ce venea din Bizanț și care era cea a originii divine a puterii domnești⁹⁶, chiar dacă toate teoretizările sale despre domn și rolul său, în amintita scriere, sînt cele ale unui mare feudal ajuns la domnie⁹⁷; el pare a fi avut drept model — ca atîția alți suverani din evul mediu european — pe primul împărat creștin, Constantin cel Mare⁹⁸, iar la rîndu-le scriitori ai vremii, precum Gavril Protul, îl compară, între alții și indirect, în legătură cu somptuoasa ctitorie de la Argeș, cu celălalt mare împărat al primului Bizanț, Iustinian, ctitorul Sf. Sofii⁹⁹, în timp ce, nu întîmplător desigur, în acest climat al « tradiției imperiale », fiul și succesorul lui Neagoe poartă numele unui alt basileu bizantin, Teodosie cel Mare¹⁰⁰.

Rare sînt în vechea cultură românească probe atît de evidente ale exaltării, în mediul aulic, a unui personaj domnesc precum în cazul lui Ieremia Movilă — cu trufie intitulat, într-un document din 1597, « Dei gratia princeps et perpetuus heres Moldaviae »¹⁰¹ —, cel ce ne apare în foarte cunoscutul acoperămînt de mormînt din 1606, voievodul copărtaş cu frații săi la ctitorirea Suceviței, acolo unde el s-a îngropat și unde broderia se păstrează pînă astăzi. Pe fondul de catifea roșu-vișinie — culoarea « de pretenție », cum bine se știe —, cu o mînă pe sabia fin cizelată și cu cealaltă în șold, purtînd mantie de brocart de aur, haină de argint cu cordon de aur, hermină și cușmă cu egretă¹⁰², marele boier ajuns în scaun și întemeietor de dinastie nouă este închipuit aici — într-un portret ce amintește de lumea apuseană și de Polonia șlehticilor — ca un « prinț medieval cu alură de condotier »¹⁰³, așadar ca un autentic « om nou » al oricărui meridian european din Renaștere și baroc, cu o « intenționalitate aulică » pe drept cuvînt legată de cea care va fi caracterizat altădată pe un Neagoe Basarab sau de aceea ce va fi proprie, mai tîrziu, unui Constantin Brîncoveanu¹⁰⁴, alți doi « oameni noi » ai evului mediu românesc.

Reprezentat cîndva și el într-un acoperămînt de mormînt din ctitoria și necropola sa de la Trei Ierarhi¹⁰⁵ — ca și în fresca de aici unde apărea în costumul bogat, de aparat, din brocart roșu¹⁰⁶ —, așadar aidoma întru totul înaintașului său din neamul Movilă, fiul

⁹⁶ D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 290.

⁹⁷ M. Neagoe, *Concepția lui Neagoe Basarab despre domnie*, în *Neagoe Basarab, 1512–1521. La 460 de ani de la urcarea sa pe tronul Țării Românești*, București, 1972, p. 48.

⁹⁸ Idem, *Neagoe Basarab*, p. 139.

⁹⁹ *Viața și traiul sfîntului Nifon patriarhul Constantinopolului* (ed. T. Simedrea), București, 1937, p. 27–28.

¹⁰⁰ Pentru aceasta vezi M. Cazacu, *De ce a clădit Neagoe Basarab biserica mănăstirii Argeșului*, în *Glasul Bisericii*, 1967, 7–8, p. 783.

¹⁰¹ E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare la istoria Românilor* (ed. N. Iorga), XII, București, 1903, nr. 444, p. 297.

¹⁰² Un asemenea somptuos costum « de aparat » era cum nu se poate mai potrivit unui voievod iubitor de fast precum Ieremia Movilă, cel între odoarele căruia știm că se prenumărau o « coroană <...> lucrată din plăci de diamant », un « soare de diamant », perle din Indiile Orientale, un « briu domnesc acoperit cu diamante și rubine »,

harnașamente și sabie de aur cu diamante și alte pietre prețioase, inele, broșe, coliere cu diamante, vase de aur și de argint (I. Corfus, *Odoarele Movileștilor rămase în Polonia. Contribuții la istoria artei și a prețurilor*, în *Studii*, 1972, 1, p. 38–39); pentru portretul brodat al lui Ieremia vodă, vezi M. A. Musicescu, *Broderia medievală românească*, București, 1969, cat. 42, p. 41, fig. 70–72.

¹⁰³ *Ibidem*, p. 17. Asupra acestei imagini voievodale brodate și asupra prototipurilor sale pictate în jur de 1600 în lumea polonă—înfățișînd suverani și magnati, de la Ștefan Báthory la Sebastian Lubomirski și Leon Sapieha, spre pildă—, ne-am oprit într-un studiu aflat încă în manuscris (*Portrete poloneze și portrete românești din veacul al XVII-lea între Renașterea tîrzie și barocul postbizantin*).

¹⁰⁴ M. A. Musicescu, *loc. cit.*

¹⁰⁵ N. Grigoraș, *Biserica Trei Ierarhi*, ed. a II-a, București, 1968, p. 21.

¹⁰⁶ *Ibidem*, p. 14.

de arnău ajuns agă care a fost Vasile Lupu, devenit înalt dregător — mare vornic al Țării de Sus — și apoi domn în Moldova secolului al XVII-lea, purtător al unui nume nou ce cobora direct din cel, generic, al basileilor Bizanțului de care în atâtea privințe a încercat să aducă aminte¹⁰⁷ — și mai ales al numelui unui alt începător de dinastie și dătător de legi, ca și Vasile Lupu prin cunoscuta-i *Pravilă*, anume Vasile I Macedoneanul¹⁰⁸ —, nu-și putea găsi, în ordinea amintitei proslăviri, o mai exactă definire decât aceea ce aparține echilibratului Miron Costin. Pentru boierul cronicar al cărui erou principal era tocmai Vasile Lupu¹⁰⁹, voievodul fusese, se știe, «un omu cu hire înaltă și împărătească, mai multu decât domnească»¹¹⁰; și chiar dacă ideea unei tradiții imperiale bizantine în Moldova veacului al XVII-lea a fost mult amendată și nuanțată¹¹¹ — în sensul menținerii ei, încă limitată, într-o sferă mai restrânsă, aceea cultural-bisericească —, chiar dacă știm că titlul de «împărat»¹¹², apelativul de «al doilea Ahile»¹¹³ sau comparația cu Iustinian¹¹⁴ — altădată făcută, am văzut, cu «omul nou» care fusese Neagoe Basarab — țin toate de un spirit encomiastic și de flaterie retorică, curente în lumea grecească a turcocrăției, fie în mediul patriarhatului ecumenic, fie în cel al unei comunități ortodoxe precum aceea din Liovul obișnuit, desigur, cu hiperbola literară barocă, nu mai puțin opera sa culturală de largă respirație între hotarele Orientului ortodox, patronajul său artistic din Moldova — exprimat în primul rînd în ctitoriile sale din primul oraș al țării — îl situează pe Vasile Lupu, «fiu al prea sfintei Marii Biserici răsăritene a lui Hristos»¹¹⁵, protector al Patriarhiei postbizantine, printre acei voievozi români ce și-au înțeles misiunea de a prelungi și salvarda, simbolic măcar, tradiția imperiului dispărut; acțiune cu atît mai semnificativă, în ceea ce privește subiectul nostru, cu cît o atare atitudine și o asemenea munificență veneau să sublinieze o dată mai mult strălucita carieră a unui «om nou» plecat din Balcani spre a deveni bogatul și influentul arbitru, la Iași, în scaunul domnesc, al complicatelor confruntări confesionale și politice din Europa răsăriteană a primei jumătăți a secolului al XVII-lea.

Cochetînd la rîndul lor cu elemente disparate a ceea ce se putea constitui într-o autentică doctrină a prelungirii Bizanțului împărătesc, Cantacuzinii cei cu nume de familie bizantină și, în parte măcar, cu prenume imperiale¹¹⁶, cu pretenții de străveche și ilustră descendență antică și medievală¹¹⁷, ridicați la o poziție însemnată în Țara Românească în timpul unui alt voievod de «temperament imperial» precum Radu Mihnea¹¹⁸, au fost — poate și din pricina mai redusei anverguri, în patronajul ortodox internațional, a primului

¹⁰⁷ N. Iorga, *Vasile Lupu ca următor al împăraților de Răsărit în tutelarea patriarhiei de Constantinople și a bisericii ortodoxe*, în ARMSI, s. II, t. XXXVI, 1913–1914, p. 207–235. Prenumele de Vasile este cel purtat odată cu venirea la domnie, în locul celui boieresc de Lupu (I. Zaborovschi, *Vasile Lupu ca dregător înainte de domnie*, în *Revista istorică română*, XV, 1945, fasc. II, p. 157).

¹⁰⁸ N. Iorga, *op. cit.*, p. 211; F. Babinger, *op. cit.*, p. 63 și urm.

¹⁰⁹ E. Negrici, *Narațiunea în cronicile lui Grigore Ureche și Miron Costin*, București, 1972, p. 241–257.

¹¹⁰ *Letopiseșul Țării Moldovei*, în M. Costin, *Opere* (ed. P. P. Panaitescu), București, 1958, p. 113. Este sigur că putem aplica și lui Vasile Lupu — ca și mai tirziu, în parte, lui Constantin Brîncoveanu — observația făcută în legătură cu unii voievozi români ai începutului de secol XVII și ai începutului de secol XVIII (Radu Mihnea și Nicolae Mavrocordat, de pildă), anume aceea că există un raport direct între unele atitudini «regale» ale unor domni din Țara Românească sau din Moldova și bunele lor relații — dătătoare de un spor de autoritate — cu Poarta (F. Constantiniu, *De la Mihai Viteazul la fanarioți: observații asupra politicii externe românești*, în *Studii și materiale de istorie medie*, VIII, 1975, p. 117–118).

¹¹¹ V. Al. Georgescu, *op. cit.*, p. 113–115.

¹¹² N. Iorga, *op. cit.*, p. 230.

¹¹³ *Ibidem*, p. 225.

¹¹⁴ P. P. Panaitescu, *op. cit.*, p. 85–86. Compararea unor suverani cu Iustinian, ca și aceea cu Constantin cel Mare — cele două personalități devenite cu timpul aproape legendare, constituind în evul mediu european expresia supremă a spiritualității bizantine și creștine, împărași și ctitori, protectori ai bisericii, dătători de norme și legi —, e regăsită în civilizația veche românească și în alte împrejurări: așa de pildă — lăsînd la o parte momentul Neagoe Basarab — este cazul exaltării personalității lui Constantin Brîncoveanu în predoslovia lui «Radul logofăt Greceanul», unde voievodul e comparat, indirect, cu cei doi basilei amintiți (în *Cronicari munteni*, II, București, 1961, p. 10), comparație reluată parțial — în sensul apropierei Brîncoveanului de primul împărat creștin — într-o tipăritură din Alepul Siriei la începutul secolului al XVIII-lea (vezi infra nota 302).

¹¹⁵ Apud N. Iorga, *op. cit.*, p. 220.

¹¹⁶ *Idem*, *Les grandes familles byzantines et l'idée byzantine en Roumanie*, în *Académie Roumaine. Bulletin de la Section historique*, XVIII, 1931, p. 11.

¹¹⁷ D. M. Nicol, *The Byzantine Family of Kantakouzenos (Cantacuzenus) ca. 1100–1460. A Genealogical and Prosopographical Study*, Dumbarton Oaks, 1968, p. VII, p. 24; Banul Mihai Cantacuzino, *Genealogia Cantacuzinilor*, publicată și adnotată de N. Iorga, București, 1902, p. 1.

¹¹⁸ N. Iorga, *op. cit.*, p. 20.

domn din familia lor, ca și a tatălui și a fraților acestuia — mai puțin implicați pe linia amintitei exaltări a personalității lor de ctitori și de protegitori ai culturii, abia nepotul cantacuzinesc, Constantin Brîncoveanu, egalînd în acest sens opera și meritele unui Vasile Lupu. Și totuși nu credem a greși văzînd în pînă atunci neîntîlnitele, în arta românească, portrete de grup de familie — ample și foarte expresive tablouri votive cuprinzînd cîteva zeci de personaje — din bisericile ridicate și împodobite cu cheltuiala boierilor Cantacuzini — descendenți ai postelnicului și rude apropiate ale voievodului Șerban —, la Filipeștii de Pădure (fig. 1) și la Măgureni ¹¹⁹ (fig. 2), întruchiparea plastică cea mai grăitoare a unui sentiment social, cel de orgoliu nobiliar, de trufie și de conștiință a locului ocupat de această familie relativ « nouă » de boieri munteni în ierarhia feudală a statului căruia aveau să-i dea voievozi și cărturari de prim rang, biserici și palate de mare interes artistic, la sfîrșitul secolului al XVII-lea și în primele decenii ale celui de-al XVIII-lea. Acestea din urmă inaugurînd ultimul veac medieval românesc, înregistrau și ultima prezență a unor ctitori « oameni noi », anume a celor doi Mavrocordați dintre care primul, Nicolae-vodă, nu a neglijat deloc, din cîte știm, tradiția unui mare înaintaș al său, Brîncoveanu cel înrudit cu Cantacuzinii. În șirul flatărilor domnești pînă aci amintite sînt palide, desigur, slovele grecești de pe piatra sa de mormînt pusă în 1730 în biserica de el înălțată la mănăstirea Văcărești și care îl măguleau postum — prin știuta pietate a fiului său Constantin Mavrocordat reformatorul ¹²⁰ și în spiritul panegiricelor și al retoricii grecești de epocă — drept « cel preînțelept și scaun al cumințeniei, oglindă a înțelepților cît privește studiile » ¹²¹, « preînțelepciunea » celui dintîi domn al regimului fanariot în țările române revenind ca un atribut de neuitat, cîțiva ani mai tîrziu, într-o altă inscripție de la Văcărești, pisană paraclisului ¹²². Lauda « omului nou », ctitor medieval, depășea aci, în inscripțiile Mavrocordaților, orizontul socialului, al meritului unei ascensiuni în ierarhia feudală, pătrunzînd în sfera unui merit cu mult mai durabil, cel al culturii, ca un semn sigur al timpurilor moderne ce stăteau să răsără.

★

Pretutindeni în evul mediu afirmarea unei poziții sociale, a unei autorități dobîndite de « oamenii noi », îmbogățiri și parveniți, fie ei nobili sau orășeni, a fost întovărășită, începînd încă din secolele XI și XII în Occidentul european ¹²³, de căutarea unor ascendențe ilustre, a unor strămoși de mare prestanță socială, de o evidentă și obstinată pretenție genealogică ce se voia în primul rînd o legătură cu tradiția ¹²⁴, afirmate pe toate căile, în acte

¹¹⁹ T. Voinescu, *Sur le portrait de groupe « de famille » dans la peinture de la Valachie au XVII^e siècle: l'art des Cantacuzènes*, in *III^e Congrès international d'études du Sud-est européen*, Bucarest, 4–10 septembre 1974. *Résumés des communications*, II, București, 1974, p. 489; cf. idem, *Zugravul Pirvul Mutul și școala sa*, in SCIA, 1955, 3–4, p. 144–145. Merită a fi subliniat faptul că, aidoma rudelor lor din Țara Românească, cei doi Cantacuzini din Moldova secolului al XVII-lea, frați ai postelnicului Constantin Cantacuzino — anume marele vornic Toma și marele vistiernic Iordache —, au fost de asemenea ctitori de biserici și curți boierești (N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 361–363).

¹²⁰ A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 382 și urm.

¹²¹ *Inscripțiile medievale ale României. I. Orașul București*, București, 1965, nr. 489, p. 436–437.

¹²² *Ibidem*, nr. 498, p. 440–441. Cit despre lunga pisanie a bisericii celei mari a mănăstirii — mai veche decît paraclisul — ea constituie, după remarcăa lui Iorga, « o adevărată pagină de cronică » legată de domnia lui Nicolae-vodă (*Inscripții din bisericile României*, I, 1905, p. 74).

¹²³ A. Scobeltzine, *op. cit.*, p. 71, p. 139.

¹²⁴ Desigur, cheștiunea legăturii cu tradiția nu doar a unor « oameni noi », ci, în general, a unor « epoci noi », apetitul « istoricist » al unor vremi de mari transformări sociale, politice sau culturale — ce se reclamă de la trecut

spre a justifica prezentul și viitorul așa cum erau ele concepute în ideologia timpului —, sînt mult mai nuanțate și mai complexe, depășind simplele « genealogii de familie » spre a pătrunde în sfera mai vastă a « genealogiilor culturale ». În istoria culturală a Europei medievale — și foarte mult în istoria artistică a acesteia — lucrul este evident la tot pasul, putînd lua aici exemplul, deja menționat, al papilor romani din secolul al XIII-lea care apelează la tradițiile « apostolice » — refăcînd chiar monumente paleocreștine în momentul luptei împotriva expansiunilor străine, mai ales a celei angevine (vezi nota 24) —, cazul Rusiei secolelor XVI–XVII unde vechile tradiții bizantine, patristice, reinvie în lupta bisericii ruse împotriva pretențiilor Constantinopolului și Romei (I. Dujčev, *Byzance après Byzance et les Slaves*, in *Medioevo bizantino-slavo*, II, Roma, 1968, p. 299), sau cel al Serbiei veacului al XVIII-lea unde — din anume rațiuni politice — iarăși biserica este purtătoare a tradițiilor medievale atunci cînd, la mijlocul secolului « luminilor », sînt zugrăvite în lăcașuri monastice sirbești chipurile unor cîrmuitori ai trecutului, de la Nemanizi la ultimii despoți ai epocii independenței (D. Medaković, *Die Nationalgeschichte der Serben im Lichte der neuzeitlichen sakralen Kunst*, in *Kunst und Geschichte in Südost Europa*, Recklinghausen, 1973, p. 145–156).



Fig. 1. — a. Filipeștii de Pădure. Biserica curții Cantacuzinilor. Pronaos. Detaliu din tabloul votiv cu membrii familiei Cantacuzino. Clișeu Comisiunea monumentelor istorice.

publice și în imagini de asemenea « publice », ficțiunea legăturii de familie proclamate de către « omul nou » fiind un fapt de către unii subînțeles, dar de foarte mulți neștiut.

În țările române apartenența la vechile neamuri domnești — Basarabii și Mușatinii — a constituit în ultimele veacuri ale evului mediu temeiul firesc, aproape « legal », unanim acceptat sau măcar dorit în conștiința publică, al aspirației către scaunul domnesc și de aceea vom constata că, direct sau mascat, implicit sau explicit, aproape fiecare dintre noii veniți în fruntea ierarhiei feudale românești, aproape fiecare dintre noii începători de dinastii mai mult sau mai puțin efemere va asocia ambițiile și reușita sa socială, tradusă în dobândirea tronului voievodal, cu afirmarea unei obirșii așijderea voievodale — afirmare sonoră în cazul unor Neagoe Basarab, Șerban Cantacuzino și Constantin Brîncoveanu —, a unei scoborîri din neamul domnesc ce dăduse atîția antecesorii de faimă și a cărui noblețe era și mai mult sporită de aura « genezelor », de urcarea în timp pînă la veacul « întemeierilor de țară ».

Vom constata pe de altă parte că, de cele mai multe ori, pretențiile genealogice se făceau evidente exact în epoca în care, prin actul ctitoririi unui sau mai multor monumente de excepție, foarte semnificative — prin planul de arhitectură adoptat sau prin decorația pictată — pentru o anume legătură cu tradiția (este cazul principalelor ctitorii ale Movileștilor și Mavrocordaților) sau, dimpotrivă, pentru o desprindere de tradiție, respectivul nou voievod voia să marcheze și pe planul culturii fie descinderea dintr-un neam ce dăduse țării ctitorii similare, fie întemeierea unei noi dinastii care prin noutățile ce le aducea în sfera culturală, în cea artistică în primul rînd, binemerita admirația contemporanilor.



Fig. 1. — b. Filipeștii de Pădure. Biserica curții Cantacuzinilor. Pronaos. Detaliu din tabloul votiv cu membrii familiei Cantacuzino. Clișeu Comisiunea monumentelor istorice.

Cazul cu care am putea deschide acest șir de «pretendenți» la genealogii ilustre este și unul dintre cele mai dezbătute în istoriografia noastră, totodată extrem de discret sub raportul textelor, dar extrem de evident sub cel al faptelor plastice. Neagoe Basarab — căci despre el e vorba — a fost și rămîne încă un domn mult discutat în ceea ce privește originea sa — fiu nelegitim al unui voievod din neamul și cu numele Basarabilor, anume Țepeluș¹²⁵, sau fiu bun al vornicului Pîrvu Craiovescu¹²⁶ din bogatul neam de vlastelini olteni —, dispută care, însemnată fiind sub aspectul istoriei politice interne, nu are pentru noi cea mai mare importanță; oricum ar fi — și în ambele ipoteze — știm bine că Neagoe a fost crescut de Craiovești, că «boiarii miei cei mari și cinstiți» — cum sînt numiți marii feudali ai țării în chiar *Învățăturile* lui către Teodosie¹²⁷ — au fost un efectiv și constant sprijin pentru noul purtător al numelui de Basarab¹²⁸, că mentalitatea socială a lui Neagoe, cel ce admitea că Dumnezeu poate să aleagă pe domn și dintre boierii mari sau mici¹²⁹, era aceea deschisă, a unui «om nou» și că la rîndul lor «oamenii noi» care erau Craioveștii (în ciuda originii lor boierești din veacul al XV-lea) l-au ajutat mult pe Neagoe, începînd

¹²⁵ D. Pleșia, *Neagoe Basarab, Originea, familia...*, p. 50; D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 89–90.

¹²⁶ M. Neagoe, *Neagoe Basarab*, p. 27; M. A. Mehmet, *Două documente turcești despre Neagoe Basarab*, în *Studii*, 1968, 5, p. 923.

¹²⁷ *Învățăturile lui Neagoe Basarab către fiul său Teodosie* (ed. F. Moisil, D. Zamfirescu, G. Mihăilă), București, 1970, p. 253.

¹²⁸ D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 168.

¹²⁹ *Învățăturile...*, p. 322.



Fig. 2. — Măgureni. Biserica curții Cantacuzinilor. Pronaos. Tabloul votiv cu membrii familiei Cantacuzino. Clișeu Comisiunea monumentelor istorice.

cu formarea sa într-un mediu intelectual și de mari ambiții și năzuințe domnești, pînă la luarea tronului, însuși pașa de Nicopole, protectorul din acel moment al viitorului domn, fiind, pe cît se pare, o rudă a Craioveștilor¹³⁰. Mai mult, pentru a-l privi pe Neagoe — indiferent de descendența sa ilegală dintr-un voievod sau legitimă dintr-un mare boier — drept un reprezentant al mentalității unor mari feudali ajuns în scaunul domnesc și ca atare, oricum, un « om nou » pledează, socotim, și considerarea sa de către unii străini ai timpului, fie raguzanul Bocignoli¹³¹, fie beilerbeul de Rumelia Hasan pașa¹³² — mult mai puțin interesați, deși implicați în nemulțumirile interne iscate de noua domnie decît, de pildă, unii boieri munteni dușmani ai Craioveștilor, pentru care, într-un memoriu către Poartă, Neagoe nu era fiu de domn, ci « sipahi » (« cavalier »)¹³³ —, drept un domn ajuns la rangul acesta pornit fiind — prin naștere sau numai prin educație — dintr-un punct al ierarhiei sociale care nu era cel mai înalt în Țara Românească. În acest context afirmarea calității sale de « Basarab » — într-un document din februarie 1512¹³⁴, la numai o lună de la venirea la domnie — ne apare ca o imediată și necesară subliniere a unei legături făcute cu dinastia « istorică » a voievodatului, exact în măsura în care începerea, foarte curînd după urcarea în scaun, a bisericii mănăstirii Argeșului, sfințită în august 1517¹³⁵, lângă vechea reședință a acelorași Basarabi constituia o replică — în piatră de talie de asemenea, cu un și mai bogat și somptuos decor cioplit pe fațade — a unei alte biserici mănăstirești, cea de la Dealu, de lângă o altă reședință voievodală a Țării Românești, ctitorită cu mai puțin de două decenii înainte de către Radu cel Mare. Era de fapt, biserica argeșeană, mai mult decît o replică; era sublinierea unei continuități ctitoricești din partea unui « om nou » — fie el boier devenit domn, fie vlăstar domnesc nelegitim, crescut de boieri și devenit domn — care voia să imite, dar să și depășească opera, deja singulară în peisajul artei românești de la 1500, a succesorului lui Vlad Călugărul, voievodul Radu cel cu o atît de bogată acțiune culturală, de la care coboară, genealogic vorbind, în secolul al XVI-lea, mulți dintre voievozii munteni ai dinastiei tradiționale (cu ramurile ei diferite începătoare din diferiți voievozi ai secolului al XV-lea), de la Radu de la Afumați, la Radu Paisie, Pătrașcu cel Bun, Petru Cercel și Mihai Viteazul, într-o descendență care se va stinge abia la începutul secolului al XVII-lea¹³⁶.

Această atitudine a lui Neagoe apare amplu probată de mărturii artistice, de texte epigrafice, de pasaje ale unor acte de cancelarie domnească. În chip evident, pentru noul voievod biserica mănăstirii Argeșului trebuia să fie în același timp o replică sau mai curînd un pandant al celeilalte ctitorii de seamă din vechea reședință bășărăbească, anume a bisericii Sf. Nicolae cea din secolul al XIV-lea, unii dintre voievozii începuturilor statului ce-și legaseră numele de întemeierea mitropoliei Țării Românești, de decorarea sobru-majestuosului edificiu bizantin sau care se îngropaseră acolo (este cazul lui Nicolae Alexandru, fiul lui Basarab « Întemeietorul », ca și cel al lui Vladislav I) fiind zugrăviți « programatic », în cursul secolului al XVI-lea, de către urmașii lui Neagoe în pronaosul ctitoriei acestuia¹³⁷. Voievodul care dădea documente subliniind că se află « în scaunul vechilor domni, în Curtea de Argeș »¹³⁸, care în prima pisanie a bisericii mănăstirii de el aci întemeiate își arăta legătura cu toți înaintașii, ctitori de monumente, ce s-au perindat în scaunul Țării Românești (« cu dorință și osîrdie am poftit către sfințele și dumnezeieștile biserici a le zidi și a le înălța și a

¹³⁰ M. A. Mehmet, *op. cit.*, p. 921—923. Dealtminteri, generalizînd, sprijinul Porții poate fi socotit pe drept cuvînt, și îndeosebi pentru veacul următor, al XVII-lea (Al. Duțu, *Umaniștii români și cultura europeană*, București, 1974, p. 146), una dintre căile de parvenire politică a unor asemenea « oameni noi » (este cazul, total sau parțial, al fiecăruia dintre ei, de la Ieremia Movilă la Nicolae Mavrocordat).

¹³¹ *Călători străini despre țările române*, I, București, 1968, p. 178.

¹³² M. A. Mehmet, *op. cit.*, p. 926—927.

¹³³ *Ibidem*, p. 928.

¹³⁴ Documente privind istoria României. Veacul XVI. B. Țara Românească, vol. I (1501—1525), București, 1951, nr. 75, p. 75.

¹³⁵ E. Lăzărescu, *Biserica mănăstirii Argeșului*, București, 1967, p. 8.

¹³⁶ D. Pleșia, *Mănăstirea Dealu — necropolă domnească — și ceva despre frămîntările interne din Țara Românească în veacul al XVI-lea*, în *Acta Valachica*, III, 1972, p. 152—153.

¹³⁷ P. Chihaia, *Semnificația portretelor din biserica mănăstirii Argeș*, în *Glasul Bisericii*, 1967, 7—8, p. 788—789, p. 793, p. 796, p. 797.

¹³⁸ Documente privind . . . , nr. 129, p. 130.

le înfrumșeța, cum le-au făcut și le-au înălțat și înfrumșețat sfânt-răposaii noștri moși și strămoși și s-au făcut ctitori, cinstite biserici au ridicat și au înfrumșețat»¹³⁹) voia în chip firesc — și cu atât mai mult pentru contemporanii săi ce-i știau obîrșia și cariera politică, care cunoscuseră, de asemenea, în mod nemijlocit, momentul de glorie culturală marcat de înaintașul său aproape imediat, Radu cel Mare — să apară nu numai la Argeș, ci chiar în biserica de la Dealu a Radului-vodă, drept continuator și pârtaș întru ctitorire: găsind neterminată biserica mănăstirii de lingă Tîrgoviște cea « numită Dealul, ce a ridicat-o din temelie Io Radul voievod, care a fost înaintea noastră . . . » — ne lasă să o știm Neagoe Basarab într-un document din decembrie 1514¹⁴⁰, așadar foarte curînd de la luarea domniei și, fapt semnificativ, înaintea zidirii propriei sale ctitorii — « m-am străduit cu toată dorința și osîrdia și l-am împodobit cu sfînta scriptură și l-am sfîrșit întru slava lui Dumnezeu < . . . > căci, de va fi cu putiință lui Dumnezeu, să ne numim și noi ctitori cu mai sus numitul Radul voievod, ctitor și clăditor al acestui hram ».

Ne aflăm indiscutabil, prin asemenea probe, înaintea unui tip de « genealogie culturală » care, începută cu « omul nou » Neagoe Basarab, avea să fie implicit sau explicit prezentă de-a lungul următoarelor veacuri ale evului mediu românesc.

Desigur, vorbind în termeni genealogici foarte stricți de data aceasta, căsătoria lui Neagoe Basarab cu o « fică de despot » — Despina adică —, din neamul despoților sîrbi¹⁴¹, nepoată de fiu, pe cît se pare, a lui Ștefan Branković — descendentul direct, prin femei, din Cantacuzinii imperiali ai veacului al XIV-lea¹⁴² — și care număra printre strămoșii ei și pe unul dintre eroii ortodoxiei balcanice, cneazul Lazăr al Serbiei aceluiași secol al XIV-lea¹⁴³, reprezentat și el în pictura de la Argeș¹⁴⁴, constituia o confirmare în plus, întrucîtva « internațională », de anvergură sud-est europeană, a locului eminent dobîndit de acest mare feudal, devenit domn, în ierarhia socială a timpului, după cum ctitoria-necropolă de la Argeș însemna cel mai vestit lăcaș al ortodoxiei acestor părți de lume în vremea stăpînirii turcești.

Iată de ce, în veacul al XVII-lea mai cu seamă — atunci cînd « oamenii noi » se vor succeda, cu o notabilă activitate culturală, în scaunele de la București și Tîrgoviște —, « posteritatea » lui Neagoe Basarab și a bisericii mănăstirii Argeșului va deveni foarte actuală și va fi un punct de referință, de ce voievozii ctitori își vor lua drept model — precum Matei Basarab (secondat, în acest sens, de învățatul său cumnat Udriște Năsturel)¹⁴⁵ — pe marele înaintaș de la începutul secolului al XVI-lea, în timp ce meșterii constructori

¹³⁹ Apud P. Ș. Năsturel, *Învățăturile lui Neagoe Basarab în lumina pisanțiilor de pe biserica mănăstirii de la Argeș*, în *Mitropolia Olteniei*, 1960, 1-2, p. 16; cf. *Literatura română veche (1402-1647)*, I, București, 1969, p. 160.

¹⁴⁰ Documente privind . . . , nr. 103, p. 104.

¹⁴¹ D. Pleșia, *Neagoe Basarab. Originea* (II), p. 130. Rudele Despinei, Branković, dincolo de legăturile de familie în sfera bizantină ce vor fi amintite, erau înrudite și cu regii Ungariei (I. R. Mircea, *Relations culturelles roumano-serbes au XVI^e siècle*, în *RESEE*, 1963, 3-4, p. 387, nota 43), ceea ce-l plasa pe Neagoe într-o vecinătate genealogică prețioasă.

¹⁴² D. M. Nicol, *op. cit.*, tabel II, p. 220-221; pe linie feminină, Despina, probabilă fică a lui Iovan Branković (I. C. Filitti, *Despina, Princesse de Valachie, fille présumée de Jean Brankovitch*, în *Revista istorică română*, I, 1931, p. 241-250) și a unei Donka (I. R. Mircea, P. Ș. Năsturel, *De l'ascendance de Despina, épouse du voévode Neagoe Basarab. À propos d'une inscription slavonne inédite*, în *Romanoslavica*, X, 1964, p. 436), este coboritoare, la a șasea generație, din Ioan al VI-lea Cantacuzino împăratul Bizanțului, prin Irina Cantacuzino, soția lui Gheorghe Branković, tatăl celor doi despoți, Lazăr (1456-1458) și Ștefan (1458-1459).

¹⁴³ D. Pleșia, *loc. cit.*

¹⁴⁴ E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 10; M. A. Musicescu, *Étapes de langage . . .*, p. 177.

¹⁴⁵ Capitolul amintitei « posterități » a lui Neagoe Basarab, în timpul domniei lui Matei Basarab, este foarte important și semnificativ, mergînd, ca amploare, de la restaurarea ctitoriilor celui dintîi de către cel de-al doilea, pînă la traducerea în românește a *Învățăturilor* sau la sublinierea de către abia amintitul Udriște Năsturel — în dedicația predosloviei la *Antologhion-ul* tipărit la Cimpulung în 1643 — a descendenței lui Matei-vodă din « preabunul Basarab Neagoe de odinioară » (I. Bianu, N. Hodoș, *Bibliografia românească veche 1508-1830*, I, București, 1903, p. 123, p. 132; *Literatura română veche . . .*, II, București, 1969, p. 276). Descendența astfel exprimată — în legătură cu un alt important ctitor, foarte tradiționalist în patronajul său cultural, rămas cu o mentalitate de mare boier de țară chiar și atunci cînd urcase în scaunul domnesc al Țării Românești pe care l-a ilustrat prin fapte de cultură sprijinite de domnie ca puțini în veacul său, voievod care nu se integrează tipologiei ce o propunem aici, aceea a unor « oameni noi » cu ctitorii de excepție, iubitori de fast și cu o aleasă cultură ei înșiși — este perfect autentică: din sora lui Neagoe Basarab, Marga, căsătorită cu Marcea postelnicul, coboară — prin Vilsan din Caracal și Danciu din Brîncoveni — Matei Basarab (N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 49, p. 50-51, p.

de la Cotroceni și de la Hurezi, la porunca unui Șerban Cantacuzino și a unui Constantin Brîncoveanu, vor copia planul — investit cu un anume sens dinastic, așa cum s-a demonstrat exemplar¹⁴⁶ — principalei ctitorii a aceluiași Neagoe Basarab.

Al doilea caz, cu mult mai limpede, de căutare și subliniere cu orice preț a unei descendențe ilustre din dinastia tradițională a unor « oameni noi » — de data aceasta o subliniere precumpănitor pe calea artei, iar faptul e cu atât mai semnificativ pentru cercetarea noastră — s-a consumat în Moldova la aproape un secol de la domnia lui Neagoe, prin fapta politică și de cultură a Movileștilor.

Probabilitatea foarte mare a unei înrudiri între acest neam de boieri deveniți domni și voievozii mușatini a fost mai de mult admisă¹⁴⁷, iar de curînd a fost amplu și precis documentată ipoteza potrivit căreia frații Ieremia și Simion Movilă, viitorii domni, ca și Gheorghe Movilă ce avea să fie mitropolitul Țării Moldovei, tustrei fii ai marelui logofăt Ion Movilă din Hudești — descinzînd din vechiul neam boieresc Hudici¹⁴⁸ — și ai Mariei Movilă sînt foarte legați, prin aceasta din urmă, de Petru Rareș el însuși: « cneaghina Maria » sau « Maria, cneaghina lui pan Moghilă logofăt » — cum este amintită în documentele sfîrșitului de secol XVI și ale începutului de secol XVII¹⁴⁹ — nu este alta, se pare, decît Maria, fiica lui Petru Rareș dintr-o primă căsătorie¹⁵⁰. În acest fel ne aflăm pentru prima oară, în cazul venirii în scaun în 1595 a marelui vornic Ieremia Movilă, în fața unei succesiuni de dinastii pe linie de femei, de la Mușatini la Movilești, amintitul « om nou » voievod al Moldovei dovedindu-se astfel dacă nu de « os domnesc », cel puțin de sînge voievodal¹⁵¹ — sîngele lui Ștefan cel Mare și al lui Petru Rareș —, fapt pe care îl știau atât urmașii lui Ieremia-vodă, Movileștii primelor decenii ale secolului al XVII-lea — îl afirmă, de pildă, Constantin și Alexandru Movilă în documentele lor¹⁵² —, cît și străinii, după cît ne lasă să o aflăm un raport francez din 1596 pentru care « Jeremie Moglit » este un « vayvode ou gospodar, se disant du sang des antiens vayvodes »¹⁵³ sau, în același an, un text al curiei romane care îl cunoaște pe voievod ca fiind « di casa reale »¹⁵⁴ (pentru a nu mai vorbi de și mai ilustra, dar atât de fantezista descendență romană antică a Movileștilor — găsită mai tîrziu și pentru Cantacuzini — atribuită lor, în spirit umanist, de către un teolog polon¹⁵⁵).

70) și Constantin Brîncoveanu, în timp ce din vara lui Neagoe, Maria, vin Radu Șerban, Constantin Șerban « Cîrnul » și Șerban Cantacuzino (M. Neagoe, *op. cit.*, p. 235). În ceea ce-l privește pe Șerban din Coiani, devenit domnul Radu Șerban, el era în mod direct descendentul Craioveștilor prin bunica sa Anca din Coiani, fiică a marelui ban Șerban din Izvorani și a Mariei, fiica lui Radu Craiovescu (D. Pleșia, *Neagoe Basarab. Originea, familia...*, p. 51; idem, *Neagoe Basarab. Originea (II)...*, p. 118, nota 118; p. 129, nota 177; N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 73–74, p. 94); odată cu domnia lui Radu Șerban s-a născut — după cum s-a demonstrat nu demult — confuzia dintre Basarabi și Craiovești, preluată ca atare de Mariei Basarab, fostul agă din Brîncoveni — și el, colateral, urmaș al Craioveștilor — care vorbea despre « neamul nostru băsărabesc ». Numele de Basarab devenea, dealtminteri, într-a doua jumătate a secolului al XVII-lea, un patronim al lui Șerban Cantacuzino, nepotul de fiică al lui Radu Șerban, ca și al nepotului de soră al Cantacuzinului domnesc, Constantin Brîncoveanu (D. Pleșia, *op. cit.*, p. 141).

¹⁴⁶ E. Lăzărescu, *O icoană puțin cunoscută din secolul al XVI-lea și problema pronaosului bisericii mănăstirii Argeș*, în SCIA, 1967, 2, p. 187–199.

¹⁴⁷ A. Mesrobianu, *op. cit.*, p. 183, nota 3; p. 189; D. Ciurea, *op. cit.*, p. 324, nota 3; cf. O. G. Lecca, *Genealogia a 100 de case din Țara-Românească și Moldova*, București, 1911, tabelele 3 și 4.

¹⁴⁸ N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 317. Ion Moghilă (Movilă) era urmașul lui Iașco Hudici, membru al sfatului domnesc,

fără dregătorie, în timpul lui Ștefan cel Mare (*ibidem*, p. 275).

¹⁴⁹ În 1589, 1606 și 1607 (*Documente privind... Veacul XVI. A. Moldova (1571–1590)*, III, București, 1951, nr. 519, p. 430; *Documente privind... Veacul XVII. A. Moldova (1606–1610)*, II, București, 1953, nr. 45, p. 41; nr. 119, p. 100).

¹⁵⁰ I. Miculescu-Prăjescu, *op. cit.*, p. 228; prudent, mai recent, Șt. S. Gorovei (*Note istorice și genealogice cu privire la urmașii lui Ștefan cel Mare*, în *Studii și materiale de istorie medie*, VIII, 1975, p. 196) notează: « identitatea Maria Rareș — Maria Movilă e probabilă, dar pînă acum nu a fost deplin dovedită ».

¹⁵¹ Voievodul moldovean care în secolul al XVI-lea s-a întimplat a nu fi de neam domnesc — anume Despot-vodă — a încercat și el o înrudire fictivă cu o ilustră dinastie sud-est europeană, legată la rîndu-i de familiile voievodale românești (I. Miculescu-Prăjescu, *op. cit.*, p. 216).

¹⁵² *Ibidem*, p. 232; *Documente privind...*, nr. 380, p. 287. În acest sens, al referirii la tradiția voievodală moldovenească, nu este lipsit de interes nici faptul, deja remarcat, că doi dintre fiii lui Ieremia Movilă poartă prenumele lui Bogdan « Întemeietorul » și al lui Alexandru cel Bun, unul dintre cei mai iluștri mușatini (N. Iorga, « *Doamna...* », p. 1030).

¹⁵³ E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare...*, nr. 350, p. 237.

¹⁵⁴ I. Miculescu-Prăjescu, *op. cit.*, p. 221, p. 230.

¹⁵⁵ *Ibidem*, p. 222.

În acest context genealogic împrejurarea că biserica principală a mănăstirii Sucevița, ctitoria celor trei Movilă ajunși la supremele demnități laice și ecleziastice în stat, era, după o întrerupere de câteva decenii în cursul celei de-a doua jumătăți a secolului al XVI-lea, unicul lăcaș religios al Moldovei pe ale cărui fațade apare, pentru ultima oară în istoria ei, vestita pictură exterioară ce decorase principalele ctitorii ale lui Petru Rareș sau altele înălțate și decorate în timpul domniilor acestuia — la Probota și la Suceava, la Moldovița, la Humor și la Arbure ¹⁵⁶ — capătă o semnificație neașteptată, nebanuită de cercetătorii de pînă acum în ciuda faptului că a fost observată — cu toate deosebirile stilistice dintre ele ¹⁵⁷ — fireasca filiație a picturii exterioare a Suceviței din aceea a vremii lui Rareș ¹⁵⁸: exact în anii în care izvoare externe afirmă explicit descendența lui Ieremia Movilă — deci și a fraților săi — din voievozii mușatini, în care întreaga suflare moldovenească știa, desigur, din ce neam ilustru și din ce tată vestit cobora mama celor trei boieri «oameni noi» ajunși, nu întimplător, la cele mai înalte locuri din ierarhia feudală a țării, nepoții de fică ai lui Petru Rareș și fiii unuia dintre cei mai mari boieri ai țării — și Maria Movilă și monahul Ioanichie, fostul mare logofăt Ion Movilă ¹⁵⁹, fiind înfățișați, ca și Gheorghe și Ieremia Movilă, în interiorul Suceviței ¹⁶⁰ — înălțau o ctitorie ce începea să fie menționată din 1586 și tot mereu în ultimii ani ai secolului al XVI-lea ¹⁶¹, al cărei exterior neobșnuit de amplu pentru acea vreme trebuia să atragă cel dintîi privirile tuturor celor ce pășeau în incinta mănăstirii; un exterior ce trebuia să amintească totodată și instantaneu, ca un act genealogic sui generis, de ctitoriile din timpul marelui și domnescului bunic al Movileștilor, cel ai cărui moștenitori de familie și continuatori spirituali ei înțelegeau să fie în pofida unui nou climat istoric și politic, social și cultural, ce deosebea radical Moldova anilor 1600 de cea a primei jumătăți de veac după 1500.

Neputîndu-se reclama de la vreo descendență ilustră precum marii boieri Movilești ce l-au precedat cu câteva decenii în scaunul Moldovei, celălalt boier, de mult mai modestă naștere, dar cu o ascensiune și mai spectaculoasă, care a fost Vasile Lupu — «omul nou» cel mai tipic, poate, al evului mediu românesc dintre cei ajunși voievozi, probabil tocmai și prin singularitatea situației sale, lipsit de orișice legături, cît de depărtate, cu «dinastiile» tradiționale — nu a căutat să-și ascundă în vreun fel originea, reamintită în mod expres în pisania pe care o pune a în 1646 la ctitoria sa țîrgovișteană de la Stelea unde, va spune voievodul, «zace și trupul răposatului părintelui meu Nicolae vel agă» ¹⁶². Chiar dacă, pe cît se pare, fiul balcanicului Coci a făcut să circule și zvonul că ar fi urmașul unui voievod al Moldovei de la sfîrșitul secolului al XVI-lea — anume al lui Aron «Tiranul», fiul natural al lui Alexandru Lăpușneanu ¹⁶³ —, nu pretenția genealogică — care în cazul acestui «om nou» nu s-ar fi putut sprijini decît pe o pură și frapantă ficțiune — caracterizează pe somptuosul cîrmuitor ce va fi fost mult prea conștient de puterea și bogăția, de prestigiul său în întreaga Europă răsăriteană, pentru a mai încerca să-și uimească contemporanii altfel decît cu dărnicia sau cu faptele de cultură de el patronate, între care ctitoriile ieșene de la

¹⁵⁶ S. Ulea, în paragraful *Pictura exterioară* din capitolul *Arta în Moldova de la mijlocul secolului al XV-lea pînă la sfîrșitul secolului al XVI-lea*, în *Istoria artelor plastice...*, p. 367.

¹⁵⁷ Idem, în paragraful *Pictura* din capitolul *Arta în Moldova de la începutul secolului al XVII-lea pînă în primele decenii ale secolului al XIX-lea*, în *Istoria artelor plastice în România*, II, București, 1970, p. 135—137.

¹⁵⁸ Ibidem, p. 134.

¹⁵⁹ Pentru această identitate: V. Brătulescu, *Pictura Suceviței și datarea ei*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1964, 5—6, p. 218; idem, *Portretul logofătului Ioan Movilă (monahul Ioanichie) în tabloul votiv de la Sucevița*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1966, 1—2, p. 52.

¹⁶⁰ M. A. Musicescu, *Mănăstirea Sucevița*, ed. a II-a, București, 1967, p. 24.

¹⁶¹ Ibidem, p. 8; semnificativ ne apare și faptul că sim-

bolul Mușatinilor care va fi fost, în întregul voievodat, cetatea domnească de la Suceava a cunoscut de asemenea, în aceeași epocă, grija urmașului vechiului neam boieresc care a fost Ieremia Movilă (M. D. Matei, Al. Andronic, *Cetatea de scaun a Sucevei*, București, 1965, p. 39). Astfel, contrar unor opinii (A. Mesrobianu, *op. cit.*, p. 189), putem spune că Ieremia-vodă nu numai că-și arăta limpede legătura cu voievozii mușatini, dar o făcea chiar cu mijloace foarte subtile, capabile să impresioneze și să convingă o dată mai mult, ținînd de limbajul monumentelor ctitorite care puteau merge de la o pictură exterioară pînă la o fortificație-reședință domnească.

¹⁶² N. Iorga, *Inscripții...*, p. 113.

¹⁶³ Idem, *Vasile Lupu ca următor...*, p. 212; C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, II₁, ed. a III-a revăzută și adăugită, București, 1940, p. 247.

începutul și sfârșitul domniei, bisericile de la Trei Ierarhi și Golia, stau pe primul loc.

Alta era, desigur, situația Cantacuzinilor și a nepotului lor Constantin Brîncoveanu în Țara Românească. La nici un voievod român — cu excepția, poate, a lui Ștefan cel Mare legat la un moment dat, printr-una dintre căsătoriile sale, de neamurile imperiale ale Bizanțului — conștiința înruderii cu cea mai înaltă și mai veche aristocrație feudală din aceste părți ale continentului nu ar fi fost atât de îndreptățită ca la Șerban Cantacuzino și, prin acesta, la fiul surorii sale Stanca.

Este adevărat — o știm astăzi mai bine decât în trecut, grație unor minuțioase cercetări de prosopografie bizantină și postbizantină — că în ceea ce-i privește pe Cantacuzinii români înrudirea lor cu cei din Bizanțul secolelor XIV și XV este nesigură¹⁶⁴, incertă fiind în primul rând rudenția, în secolul al XVI-lea, a atotputernicului sfătuitor al lui Selim al II-lea, Mihail Cantacuzino « fiul Satanei », cu basileii ce cîrmuiseră cîndva în Constantinopolul bizantin tîrziu¹⁶⁵. Nu mai puțin însă, locul eminent ocupat în Imperiul otoman — succesor al celui bizantin în atîtea privințe — de către acest « il primo huomo, et il più stimato che fosse tra tutti i Greci di Constantinopoli et anco fra tutti i franchi », cum îl caracterizează un raport venețian al timpului¹⁶⁶, « speranța neamului grecesc », cum îl numeau contemporanii creștini din aria turcocrăției¹⁶⁷, unele legături bănuite între el și Cantacuzinii din Peloponez¹⁶⁸, ca și rudeniile levantine și balcanice, cu case domnitoare, ale acelor Cantacuzini ce coborau prin femei din împărății secolului al XIV-lea — și la care am făcut deja aluzie în alt loc —, vor fi dat acestui inteligent și voluntar om politic, purtător al unui nume de rezonanță, sentimentul, iluzia măcar a unei anume continuități « imperiale » vizibile, de pildă, în numele dat fiului său Andronic¹⁶⁹, tatăl postelnicului Constantin Cantacuzino — cel cu prenume, din nou, imperial — și bunicul primului voievod român din acest neam. Că domnescul strănepot de la București al Șaitanoglului din Constantinopol, om politic realist chiar dacă străbătut de unele idei de restaurare bizantină — ce țineau, mai curînd, de climatul european al secolului al XVII-lea în Europa orientală și de poziția Țării Românești în complicata politică dusă de Habsburgi, de Romanovi și de otomani —, prețuia, în fapt și nu în embleme, cu mult mai mult decât răsunsetul împărătesc al numelui său, descendența sa din domni și din mari boieri autohtoni — știm că, dincolo de recent bănuita și, oricum, mai îndepărtata eventuală rudenie cu Mihai Viteazul¹⁷⁰, Șerban-vodă Cantacuzino era, prin mama sa Elina, nepotul lui Radu-vodă Șerban, la rîndu-i coborîtor din Craiovești¹⁷¹ — o arată limpede, ni se pare, tocmai argumentul de ordin artistic: în 1679, la numai un an de la înscăunare, fiul postelnicului Constantin Cantacuzino — purtător al unui prenume care nu era adus din Constantinopolul bizantin și postbizantin, ci era unul al boierilor de țară din care el cobora prin mamă¹⁷² — înălța în preajma Bucureștilor principala sa ctitorie, menită a deveni și locul de înmormîntare al său și al unora dintre rudele sale, biserica mănăstirii Cotroceni, al cărei plan prelua aidoma pe cel, mai vechi cu două decenii, așezat așijderea către marginea capitalei Țării Românești, cel al lăcașului mitropoliei voievodatului¹⁷³ (ctitorie a lui Constantin Șerban, fiul natural al lui Radu Șerban, așadar al unei rude apropiate a Cantacuzinului, dintr-o descendență boierească și voievodală ajunsă la un binemeritat renume în epocă).

Acest plan, cu unele particularități ale pronaosului — supralărgit și cu coloane — era, o știm¹⁷⁴, rodul unei tradiții și ea semnificative, pornită la începutul secolului al XVI-lea

¹⁶⁴ D. M. Nicol, *op. cit.*, p. V.

¹⁶⁵ *Ibidem*, p. VI.

¹⁶⁶ E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare...*, IV₂, București, 1884, nr. 18, p. 103.

¹⁶⁷ N. Iorga, *Despre Cantacuzini...*, p. XXXII.

¹⁶⁸ *Ibidem*, p. XXXI.

¹⁶⁹ După o ipoteză recentă Andronic Cantacuzino ar fi fost o rudă apropiată a lui Mihai Viteazul, acesta din urmă fiind legat astfel direct, genealogic, de Cantacuzinii munteni ai secolului al XVII-lea (G. D. Florescu, D. Pleșia, *Mihai Viteazul — urmaș al împăraților bizantini*, în *Scripta valachica*, IV, 1973, p. 131–161).

¹⁷⁰ Vezi nota precedentă.

¹⁷¹ Vezi supra nota 145.

¹⁷² Detaliul este semnificativ, ni se pare, legînd o dată mai mult — într-o perfectă « descendență onomastică » — pe Șerban Cantacuzino de Șerban marele ban din Izvorani căsătorit cu o Craiovească, de Șerban din Coiani — devenit domnul Țării Românești Radu Șerban — și de fiul acestuia, Constantin Șerban « Cîrnul » știut și sub numele voievodal al Basarabilor.

¹⁷³ Gh. I. Cantacuzino, *Mănăstirea Cotroceni*, București, 1968, p. 20.

¹⁷⁴ E. Lăzărescu, *Biserica mănăstirii...*, p. 41.

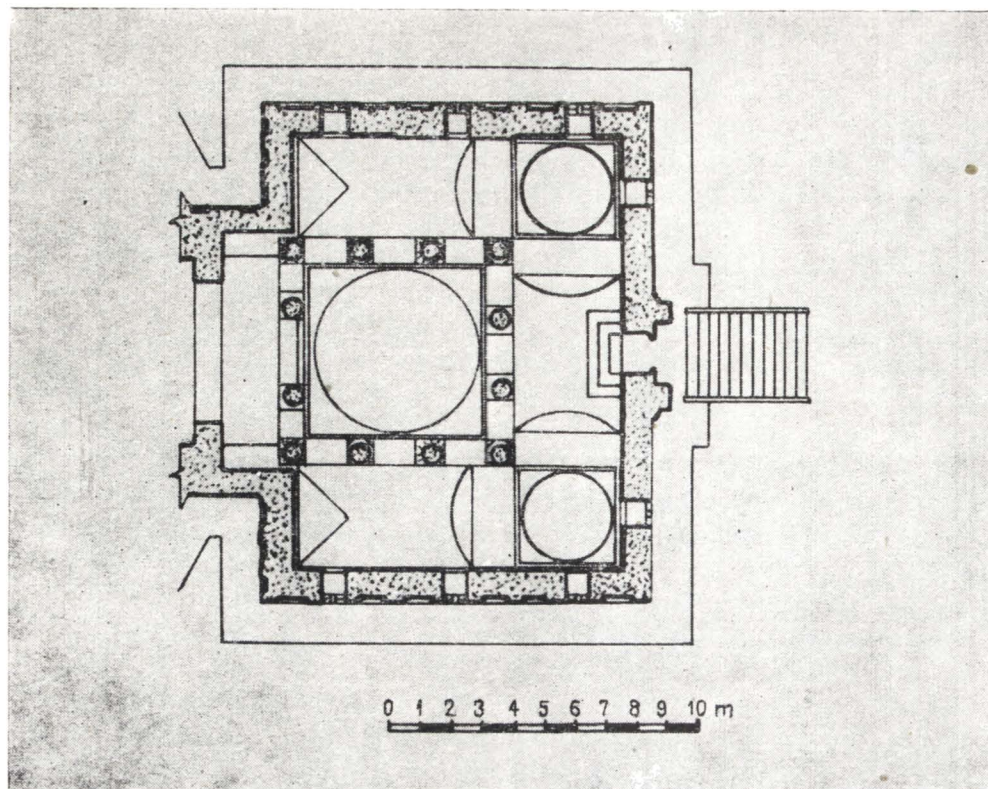


Fig. 3. — Curtea de Argeș.
Biserica fostei mănăstiri. Pronaos. Plan.

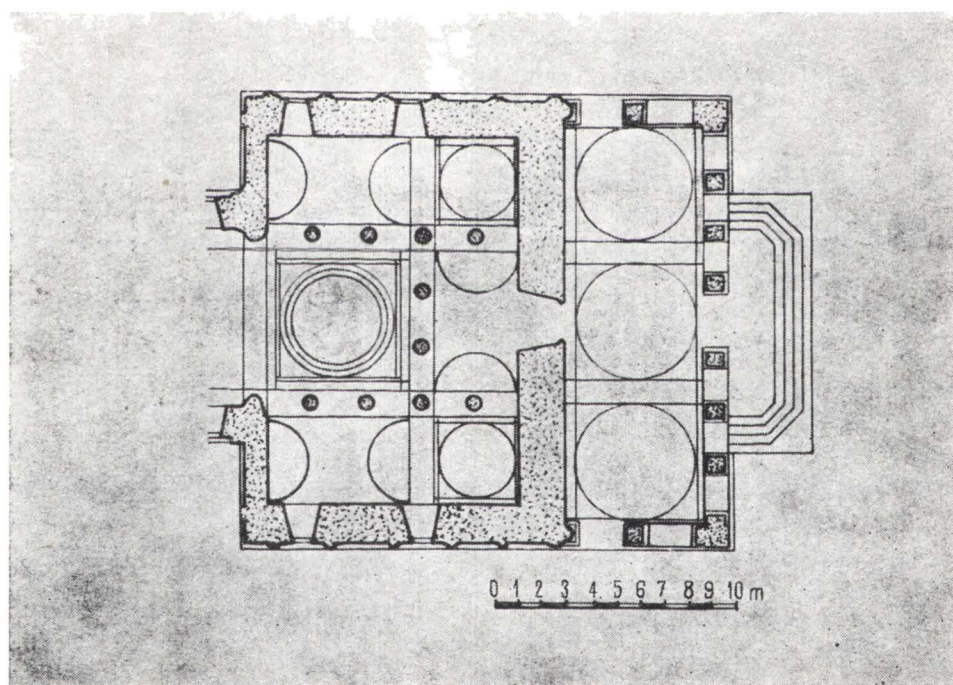


Fig. 4. — București.
Biserica fostei Mitropolii.
Pronaos. Plan.

din biserica mănăstirii Argeșului a lui Neagoe Basarab (fig. 3): nu întâmplător întâlnim același plan la biserica metropolitană a Țării Românești la mijlocul secolului al XVII-lea (fig. 4) — în ctitoria vlăstarului nelegitim al unui mare boier cu înalte înrudiri, ajuns domn, și care o dată mai mult se plasa astfel într-o ilustră tradiție «de familie» și de ctitoriri —, după cum reluarea planului amintit la Cotroceni (fig. 5) primea dubla semnificație a legăturii lui Șerban Cantacuzino atât cu stirpea lui Radu-vodă Șerban, cât și cu aceea, încă mai glorioasă, a Basarabilor secolelor XV și XVI; în sfârșit, apariția din nou a aceluiași plan, într-o altă variantă, la principala ctitorie a lui Constantin Brîncoveanu, biserica cea

Fig. 5. — Cotroceni.
Biserica fostei mănăstiri. Pronaos. Plan.

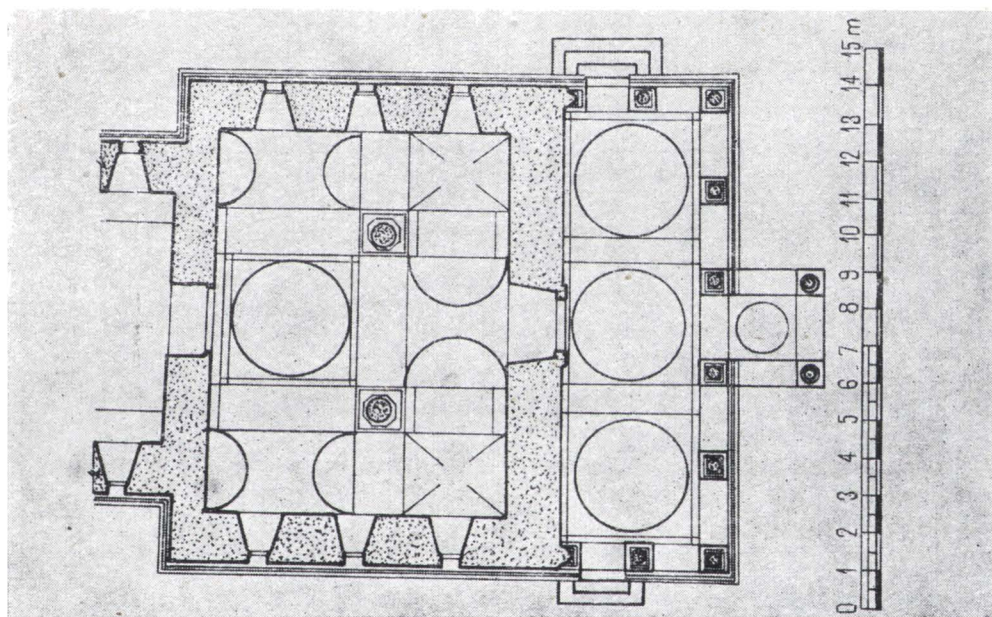
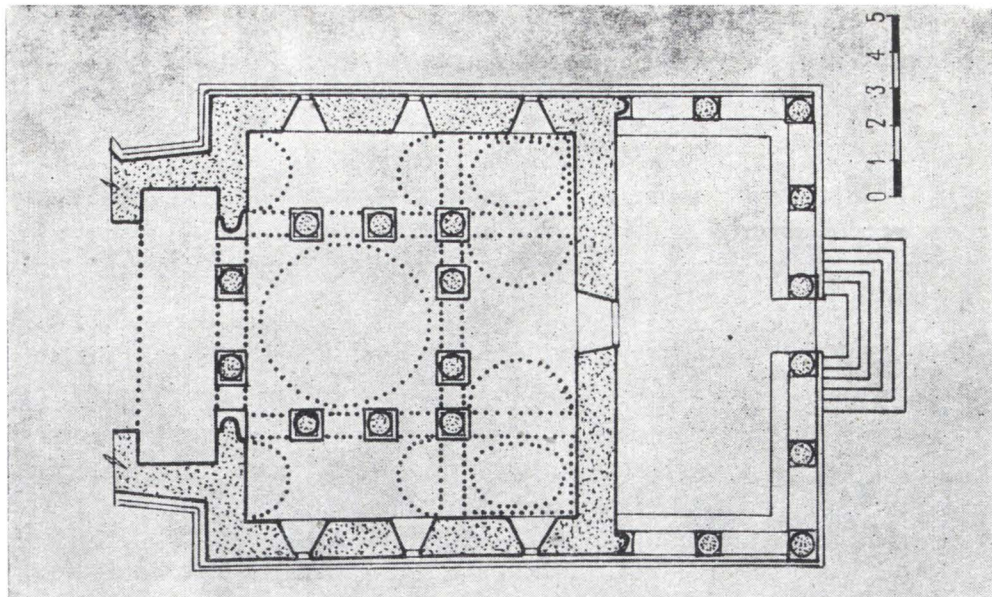


Fig. 6. — Hurezi.
Biserica mănăstirii.
Pronaos. Plan.

mare a mănăstirii Hurezi ¹⁷⁵ (fig. 6), după 1690 — aşadar de îndată după înscăunarea fostului mare logofăt —, era investită, deopotrivă, cu înţelesul legăturii de neam a fiului lui Papa Brîncoveanu cu Neagoe Basarab — din care ştim că descindea cu adevărat —, cu străbunicul său Radu Şerban, cu Matei Basarab — « moşul » lui Preda Brîncoveanu, bunicul domnului ¹⁷⁶ — şi cu unchiul său Şerban Cantacuzino, în tipul arhitectonic al lăcaşului vilcean, gândit a deveni necropolă brîncovenească, putînd citi, în filigran parcă, întreitul şi sonorul apelativ al « omului nou » ce era Constantin-vodă şi pe care i-l comenta, deloc cu simpatie, contem-

¹⁷⁵ Pentru arhitectura Hurezilor, vezi Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, II, Bucureşti, 1965, p. 96, p. 99. Este de remarcat că într-o altă mare ctitorie a sa, de data aceasta chiar în Bucureşti, la biserica Sf. Gheorghe Nou, Constantin Brîncoveanu făcea să fie adaptat, în primul deceniu al secolului al XVIII-lea, planul Hurezilor, într-o variantă care coincidea cu cel de la biserica mitropoliei bucureştene şi de la biserica mănăstirii Cotrocenilor (*ibidem*, p. 99; E. Lăzărescu, *loc. cit.*).

¹⁷⁶ Mama lui Preda Brîncoveanu — deci străbunica lui

Constantin-vodă — era vară primară cu Matei Basarab (N. Iorga, *Viaţa şi domnia...*, p. 7—8; N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 125), contemporanii ştiînd astfel că marele ctitor şi patron de cultură de la sfîrşitul secolului al XVII-lea « este neam de a lui Matei Vodă » (apud N. Iorga, *op. cit.*, p. 30); în ceea ce priveşte înrudirile Brîncoveanului cu alţi voievozi munteni ai secolului al XVII-lea nu trebuie uitat faptul că soţia sa Maria, fiica lui Neagu postelnicul, era nepoata lui Antonie-vodă din Popeşti (*ibidem*, p. 152; N. Stoicescu, *op. cit.*, p. 126).

poranul Cantemir, anume cel de « Basarab Cantacuzino Brîncoveanu »¹⁷⁷; nu mai puțin, conștiința multiplelor sale legături de familie cu înaintașii, de la cei mai îndepărtați pînă la cei mai apropiați în timp și în spațiu — Craioveștii, Basarabii, Cantacuzinii — l-a determinat pe Constantin Brîncoveanu să se îngrijească, ca mare boier și mai ales ca domn, de ctitoriile acestora, la Cozia, la Tîrgoviște, la Bistrița, la Govora și în multe, multe alte locuri¹⁷⁸.

Și din nou argumentul artistic, mai exact spus cel oferit de monumentul religios croit exact la fel cu marile lăcașuri de cult exprimînd un anume program, prin pronaosul amplu inaugurat la biserica lui Neagoe de la Curtea de Argeș, dar într-o variantă care fusese specifică Hurezilor lui Brîncoveanu — este vorba de biserica mănăstirii Văcărești de lângă București, înălțată de Nicolae Mavrocordat —, indică limpede căutarea unei tradiții, a unei tradiții voievodale în primul rînd, a uneia artistice în subsidiar, de către un « om nou », ultimul dintre cei urcați în epocă medievală în scaunul Țării Românești. Faptul că biserica mănăstirească de la Văcărești, necropolă a Mavrocordaților, era începută în primăvara anului 1716, la numai cîteva luni după înscăunarea lui Nicolae-vodă, interpretînd tipul principalei ctitorii a lui Constantin Brîncoveanu, cea de la Hurezi¹⁷⁹, cu puțin mai veche, arată că ultimul mare edificiu al arhitecturii medievale muntene — construit în mai multe etape narate în ampla pisanie din 1722¹⁸⁰, admirat de-a lungul secolului al XVIII-lea de călători ce îl socoteau o izbîndă a artei din Orientul ortodox¹⁸¹ — exprima voința ctitorului de a fi — într-o nouă epocă istorică care numai parțial mai era a evului mediu, pregătind etapa modernă a civilizației noastre — continuatorul unei politici medievale din care patronajul artistic era parte integrantă, de a prelungi o tradiție¹⁸² ce începea cu Basarab Neagoe și ajungea pînă la celălalt « Basarab », Brîncoveanu.

Dacă pretenția genealogică nu se putea exprima aici direct, printr-o căutare a legăturii de rudenie a Mavrocordaților cu vechiul neam domnesc al voievodatului unde era ridicată biserica Văcăreștilor, și dacă « oamenii noi » care erau fiul și nepotul Exaporitului — amîndoi, de fapt, ctitori la Văcărești — vor fi avut, desigur, o mentalitate în consens cu noile condiții politice ale veacului fanariot, complet diferite de cele din secolul precedent — o mentalitate în care trebuie să admitem un loc cu mult mai mic acordat medievalului prin-

¹⁷⁷ Este destul de cunoscut pasajul din *Istoria Imperiului otoman* în care Dimitrie Cantemir îi dedică lui Brîncoveanu cîteva pagini savuroase al căror obiect este tocmai lipsa de îndreptățire a voievodului neprieten din Țara Românească de a purta două dintre cele trei nume pe care le arboră, cel de Cantacuzino și cel de Basarab. Aflăm — prin intermediul clasicei traduceri franceze a celebrului op, realizată la douăzeci de ani de la moartea autorului (*Histoire de l'empire ottoman où se voyent les causes de son aggrandissement et de sa décadence*, IV, Paris, 1743) — că Brîncoveanu era un voievod preocupat de genealogia neamului său, ceea ce, dealtfel, fresca Hurezilor o atestă cu prisosință (« ce Prince a employé la plume de quelques sçavans à l'histoire de sa vie et de sa généalogie », *ibidem*, p. 107), că « genealogiștii » săi au încercat să-l coboare din despoții sirbi Branković (*ibidem*, p. 109), după cum luăm cunoștință și de faptul că vodă Constantin își semna scrisorile cu numele de Cantacuzino (*ibidem*, p. 110), ceea ce a provocat o întreagă dispută în care erau implicați, deopotrivă, imperialii de la Viena, Iordache Cantacuzino, fratele răposatului Șerban vodă, ca și frații acestuia — unchi totodată, din partea mamei, ai Brîncoveanului —, care îi reproșau domnescului lor nepot — ne informează, evident răuvoitor din pricini de toată lumea știute, Cantemir — folosirea numelui « imperial » la care nu-l putea îndreptăți pe Constantin Brîncoveanu legătura sa, prin mamă, cu ilustrul neam (« qu'il pouvoit chercher ses ancêtres paternels par tout où il voudroit, mais que pour le nom des Cantacuzènes chez qui il avoit eu une mère, c'étoit un nom Royal et sacré pour ui... », *ibidem*, p. 111). Părăsind în cele din urmă numele

de Cantacuzino — o spune tot savantul principe moldav, dușmănitul voievodului muntean contemporan — Constantin Brîncoveanu l-a luat (!) pe cel de Basarab, dar, firește, « il n'étoit pas mieux fondé dans cette nouvelle prétention », *ibidem*, p. 112). Ceea ce nu mai spune însă Cantemir este faptul că viitorul voievod al Țării Românești obișnuia să-și afirme ilustrele descendențe cu ani înaintea dobîndirii scaunului, precum în 1683 cînd, ca mare spătar, punea la Bistrița olteană — ctitoria unor mari feudali, vestiți în istoria cea venerabilă a țării, de la care boierul din Brîncoveni se reclama — o inscripție amintitoare a unor binefaceri ce i se datorau și ce căpătau pentru Constantin Brîncoveanu, « carele, dă spre tată trăgându-se dîn veachia dungă a Craioveștilor, cari și Băsarăbești să chiamă, și, dă spre mumă, și mai dîn bătrăna și înpărăteasca Casă a Cantacuzenilor » (N. Iorga, *Inscripții...*, p. 194), semnificații precise de continuitate ctitoricească și genealogică.

¹⁷⁸ Pentru opera de ctitor a lui Constantin Brîncoveanu se găsesc unele date în cronica lui Radu Greceanu (*Croniciari munteni*, II, p. 209—210); N. Iorga, *Viața și domnia...* p. 160, p. 162—170). Pentru aceleași exemple, ilustrînd ceea ce Al. Dușu numește « factorii de tradiție », « de stabilitate » în cultura românească a secolului al XVII-lea, vezi lucrarea abia numitului specialist *Umanistii români...*, p. 138.

¹⁷⁹ Gr. Ionescu, *op. cit.*, p. 102; V. Drăguș, *Mănăstirea Văcărești și locul ei în contextul artei din Țara Românească*, în *Buletinul monumentelor istorice*, 1971, 2, p. 36, p. 38.

¹⁸⁰ *Inscripțiile medievale...*, nr. 487, p. 435.

¹⁸¹ V. Drăguș, *op. cit.*, p. 35.

¹⁸² *Ibidem*, p. 39.

ciupiu al dreptului la scaun în virtutea « singelui » și a « osului » domnesc —, un anume ecou al acestuia, chiar și în cazul de față, nu poate fi exclus după opinia noastră.

Mavrocordații, dincolo de încuscririle cu voievozi români de la sfârșitul secolului al XVII-lea¹⁸³, erau — împrejurare cunoscută în istoriografia noastră — descendenți pe linie feminină din celălalt străvechi neam voievodal românesc, cel al Mușatinilor, prin căsătoria lui Alexandru Exaporitul cu Sultana Hrisoscoleu, nepoată de fiică a lui Alexandru Iliș al Moldovei¹⁸⁴, cel înrudit cu și înconjurat de greci. În calitatea sa de strănepot al unui domn român din secolul al XVII-lea ce cobora din voievozi moldoveni ai secolului al XVI-lea¹⁸⁵, mai mult, în situația-i de descendent al unui voievod care, ca și el, domnise cu aproape un veac în urmă deopotrivă în Țara Românească și în Moldova¹⁸⁶, Nicolae-vodă Mavrocordat, omul de cultură și omul politic, avea toate temeiurile și tot interesul a se socoti la începutul secolului al XVIII-lea, în egală măsură, drept urmaș al domnilor de la București și de la Iași din secolul anterior, numai în acest fel trebuind să înțelegem autocaracterizarea sa de la începutul pisaniei puse la paraclisul mitropoliei bucureștene în 1723, drept « mlădiță a stăpînitorilor din vechime ai vestitelor domnii ale Moldovei și Țării Românești »¹⁸⁷; iar modelele pe care și le va fi făcut primul Mavrocordat din activi-

(cu data 1727, deci curînd după săparea pisaniei de la paraclisul mitropoliei din București) și « Smarandei Doamna » (ce ar putea fi, eventual, primul posesor al manuscrisului și totodată cea care figurează în genealogia mavrocordătească ca a treia soție a lui Nicolae-vodă, cultivată și energica Smaranda Stavropoleos, zugrăvită și la Văcărești — vezi *ibidem*, p. 430, nota 2 —, fiind extrem de puțin probabil ca această Smaranda să fi fost o alta care apare în aceeași genealogie, anume prima și efemera soție a lui Constantin Mavrocordat). Citeșitreei aceste părți sînt dedicate exclusiv tocmai genealogiei lui Nicolae Mavrocordat cel ce a domnit peste ambele țări române și care s-ar fi tras, deopotrivă, din despoți sirbi, din Iagellonii Poloniei și, prin Ștefan cel Mare, din Alexandru cel Bun. În treacăt fie spus, se pare că personalitatea acestuia din urmă conta mult pentru urmașii celui alt Alexandru, Exaporitul, de vreme ce Constantin (Chesarie) Daponte, secretarul lui Constantin Mavrocordat, va specifica în cronică sa din secolul al XVIII-lea, în ceea ce o privește pe Sultana Hrisoscoleu, că o avea drept mamă pe « Casandra, fiica lui Alexandru-vodă Iliș, din strălucit neam, care se trage din Alexandru-vodă cel Mare » (C. Erbiceanu, *Cronicarii greci cari au scris despre români în epoca fanariotă*, București, 1888 (1890), p. 18). Ar mai fi de adăugat, poate, împrejurarea că și în mediile occidentale cu care Mavrocordații întrețineau legături culturale foarte vii, această descendență veche și ilustră a neamului lor era un fapt bine știut de vreme ce pentru abatele Desfontaines Constantin Mavrocordat — căruia îi dedicase o anume traducere clasică — putea fi, dincolo de unele inevitabile confuzii genealogice ale învățatului francez, un « précieux rejeton de Mpogdan et de Dragus, Princes de Valachies et de Moldavie dans le milieu du quatorzième siècle, dont la glorieuse postérité a toujours régi ces grandes provinces sans aucune interruption... » (apud A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 186). Desigur, în lumina acestor din urmă cuvinte și a unei asemenea tradiții de familie, ne apare și mai grăitor gestul aceluiași Constantin Mavrocordat care, domn la Iași fiind, comanda prin 1743 pictorului genevez de faimă europeană care era Liotard portretele voievozilor Moldovei ce îl precedaseră în scaun: G. Oprescu, *Țările române văzute de artiști francezi (sec. XVIII și XIX)*, București, 1926, p. 12; în aceeași chestiune, mai recent, vezi și comunicarea lui R. Niculescu, *În legătură cu activitatea lui Jean Etienne Liotard la Iași*, prezentată la sesiunea Institutului de Istoria artei din 12 — 14 iunie 1969.

¹⁸³ A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 46; N. Iorga, *op. cit.*, p. 116.

¹⁸⁴ A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 30; p. 37.

¹⁸⁵ Sultana Mavrocordat — al cărei portret, alături de cel al Exaporitului, se vede pînă astăzi în pictura murală de la Văcărești — era fiica lui Ioan Hrisoscoleu și a Casandrei, fiica ultimului mușatin care a domnit mai îndelung, anume Alexandru Iliș voievodul Țării Românești și al Moldovei de la începutul secolului al XVII-lea (C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, III₁, București, 1942, p. 26), fiu al unui mult discutat Iliș-vodă dintr-a doua jumătate a secolului al XVI-lea, urmaș al lui Petru Rareș sau fiu al lui Alexandru Lăpușneanu, deci oricum un mușatin (pentru el, *idem*, *Istoria românilor*, II₁, p. 218; cf. N. Iorga, *Pretendenți domnesci în secolul al XVI-lea*, în ARMSI, s. II, t. XIX, 1898, p. 243 — 244 și A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 418 — 419). În ceea ce privește legăturile genealogice — fie ele și indirecte — ale Mavrocordaților cu vechii cirmuitori români, merită amintit faptul că mama Exaporitului și bunica cititorului Văcăreștilor, Roxanda Scarlatti — soția lui Nicolae Mavrocordat din Chios (*ibidem*, p. 409; N. Camariano, *op. cit.*, p. 9, p. 12 și urm.) —, era văduva unuia dintre ultimii Basarabi direcți (O. G. Lecca, *op. cit.*, tabela 1a), Alexandru Coconul, voievod al Țării Românești, dar și al Moldovei la începutul secolului al XVII-lea, fiu al lui Radu Mihnea cel care, aidoma lui Alexandru Iliș și, mai tirziu, Mavrocordaților, domnise deopotrivă în Țara Românească și în Moldova. De la această Roxanda (pentru ea vezi E. Legrand, *Généalogie des Maurocordato de Constantinople rédigée d'après des documents inédits*, Paris, 1900, p. 47 — 55) și-au adăugat Mavrocordații și numele de Scarlatti ce-i întovărășește în secolul al XVIII-lea (A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 427).

¹⁸⁶ Vezi ultima parte a notei precedente; C. C. Giurescu, *op. cit.*, III₁, p. 26, p. 30, p. 39, p. 49 — 50.

¹⁸⁷ *Inscripțiile medievale...*, nr. 237, p. 300 — 301; cf. A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 406. Preocuparea lui Nicolae-vodă Mavrocordat pentru genealogia neamului său și pentru descendența sa din vechile dinastii românești — și nu numai românești — o arată limpede un izvor comunicat la sfârșitul secolului trecut (pentru acesta vezi *ibidem*, p. 429 — 430): este vorba de un manuscris — foarte îngrijit decorat, ce va fi aparținut fie primului domn din familia Mavrocordat, fie unei rude apropiate — format din trei părți distincte datorate fostului mare logofăt moldovean Nicolae Rosetti, marelui vistier muntean Constantin Văcărescu

tatea culturală a Brîncoveanului sau a Cantacuzinilor puteau foarte bine să se calchiază pe altele, și mai venerabile, care vor fi putut merge chiar pînă la Basarabii evului mediu muntean dacă ne gîndim, de pildă, la faptul că prin unele detalii ale sale planul pronaosului de la Văcărești (fig. 7) are, din vechea reședință bășărăbească a Argeșului, deopotrivă sugestii ale bisericii lui Neagoe Basarab și ale bisericii Sf. Nicolae¹⁸⁸, necropola voievozilor ce deschisese în Țara Românească o istorie medievală pe care Mavrocordații, la aproape patru secole distanță, o încheiau la rîndul lor.

★

Dacă permanenta căutare a legăturii cu o tradiție de prestigiu care să legitimizeze, să confere o aură « istorică » fiecărei ascensiuni — exprimată de obicei, în cazul țărilor române, în sublinierea unor descendențe reale chiar dacă, uneori, colaterale, din neamurile voie-

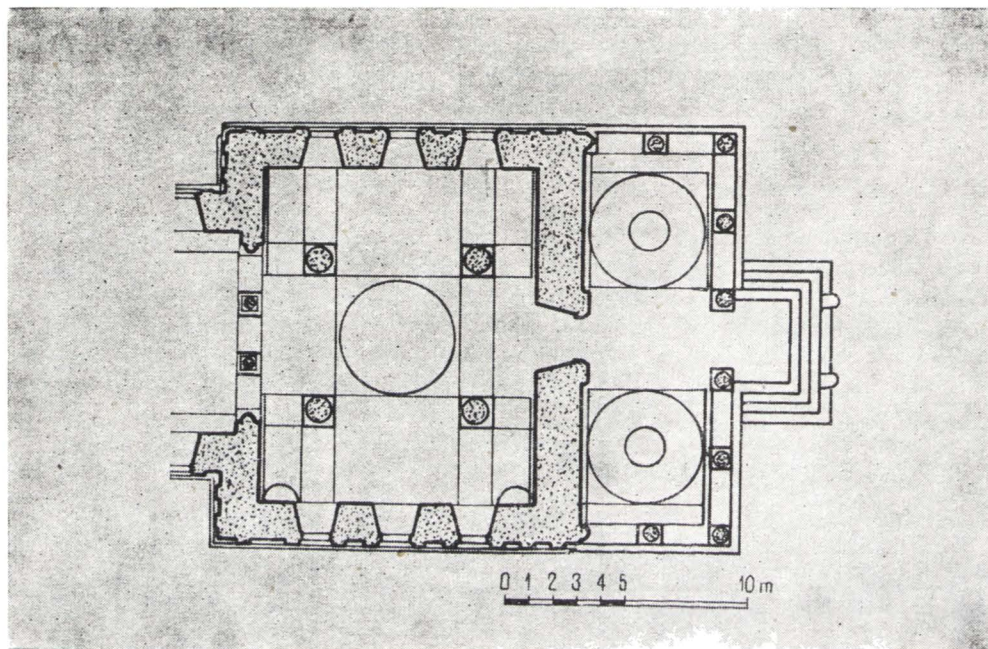


Fig. 7. — Văcărești.
Biserica fostei mănăstiri. Pronaos. Plan.

vodale cele vechi ce reprezentaseră, într-un fel, « dinastiile istorice » medievale ale Țării Românești și Moldovei —, fusese o trăsătură comună a « oamenilor noi » ajunși în scaunul voievodal după 1500 și pînă curînd după 1700, tendința complementară și firească, și ea clar exprimată în mărturiile de artă, a fost, pe același fâgaș, aceea de *afirmare a unei noi idei dinastice* întruchipate în neamul proaspătului voievod, sortit a prelua — în concepția întemeietorului său « oficial » — obligațiile și strălucirea celui sau ale celor tradiționale.

Familia, clanul nobiliar al « omului nou », de multe ori adunate, ca în Italia Renașterii, în jurul patricienei case a unei « famiglia »¹⁸⁹, depășea acum hotarul unei bogate reședințe feudale punînd stăpînire pe reședința străveche a voievozilor bășărăbești sau mușatini, înconjurîndu-se la rîndu-i de o adevărată clientelă, rudele, chiar și cele mai puțin apropiate, ale noului domn beneficiind, mai cu seamă odată cu veacul al XVII-lea, de unele promovări sociale și avantaje materiale însemnate.

Patronînd ridicarea unor edificii, de obicei cu rosturi culturale — pentru a nu ne mai referi la « casele » domnești și boierești care apar tot mai frecvent acum și din care ni s-au păstrat în Țara Românească cîteva exemplare, fie și în stare de ruină, case care adăposteau neamurile Cantacuzinilor, Băjeștilor sau Năstureilor, de pildă —, ctitorii feudali și în primul rînd cei domnești înțelegeau să vegheze pînă în detalii asupra decorului, a struc-

¹⁸⁸ Observația — referitoare la dispoziția interioară și la bolțirile din naosul lăcașului de secol XIV de la Curtea

de Argeș — a fost făcută de Gr. Ionescu (loc. cit.).

¹⁸⁹ P. Francastel, op. cit., p. 297 — 298.

turii unor lăcașuri, să indice limpede meșterilor, direct sau prin ispravnicii de ctitorii, ce apar tot mai numeroși în această epocă, ceea ce voiau să exprime contemporanilor și posterității în limbajul arhitecturii și al picturii, să ilustreze, cu alte cuvinte, ceea ce în Italia barocului era foarte concis cuprins într-unul dintre principalele demersuri ctitoricești, cel de «ideare la decorazione». Și, mai de fiecare dată, vom constata, în această ordine de idei, că un țel al voievozilor români, «oameni noi» ai secolelor XVI și XVII, ba chiar și la începutul veacului al XVIII-lea, a fost cel de afirmare, prin arta de a construi sau împodobi într-un anume fel principala lor ctitorie, a existenței unei noi dinastii, aceea de ei începută.

Observăm astfel, în aceste cazuri, că de fiecare dată amintitele ctitorii sînt concepute drept edificii menite a adăposti și perpetua amintirea ctitorilor și a urmașilor acestora, prin aceea că sînt necropolele neamului întemeietorului și ale binefăcătorilor lor, locuri de înmormîntare ale unei familii domnitoare ce trebuiau să fie pentru toți supușii repere limpezi ale venerației și respectului datorate unui aceluiași neam domnesc din tată în fiu, un soi de autoritate feudală înmărmurită în piatră rivalizînd cu autoritatea pe care o puteau avea, pe acest plan figurat, unele mai vechi ctitorii ale dinastiilor întemeietoare de țară, ale unor glorioși voievozi, înaintași ai «oamenilor noi», ce-și dormeau acolo somnul de veci.

Biserici de mănăstiri fiecare dintre ele — la Argeș și la Sucevița, la Trei Ierarhi și la Cotroceni, la Hurezi și la Văcărești —, ctitoriile pe care domnii cei noi și le doreau drept lăcașuri de «pogribanie» pentru ei și membrii familiilor lor — putînd fi contrapuse astfel, în mentalitatea simbolică medievală, necropolele ilustre din vechea biserică argeșeană a Sf. Nicolae, de la Cozia și de la Putna, de la Dealu și de la Probota¹⁹⁰ — au avut, în acest sens, programe bine precizate, dintre care sigur cel mai elocvent și mai exemplar cercetat este cel al principalului lăcaș al lui Neagoe Basarab. Nu vom insista, evident, asupra chestiunii supradimensionării pronaosului bisericii mănăstirii Argeșului măcar și numai pentru faptul că specialiștii sînt astăzi, credem, convinși de justetea nuanțatelor concluzii ce au fost trase¹⁹¹ pe marginea raportului dintre soluția arhitectonică a sporirii și organizării anume a spațiului acestei prime încăperi de cult din biserică și dorința — pretutindeni manifestă — a lui Neagoe, cel ce prin «Învățăături» oferea fiului și urmașului său un soi de legitimare spirituală, de a avea aici «un mausoleu pentru sine și familia sa»¹⁹². Deslușirea unui program dinastic propriu ctitorului în aflarea aici, în pronaosul unde fuseseră zugrăviți înaintașii săi întru sînge sau numai întru glorie¹⁹³, alături de piatra de mormînt a lui Neagoe el însuși — cu un decor geometric cuprinzînd cruci din împletituri și rozete, decor transmis și altor lespezi funerare de la Argeș și din Țara Românească a secolului al XVI-lea —, a lespezilor pe care s-au citit numele soției de neam sîrbesc a voievodului-ctitor, Despina, devenită «monahia Platonida», ale ficelor sale ajunse doamne ale Moldovei și Țării Românești, Stana și Ruxandra, în fine, ale copiilor nevîrstnici Petru, Ioan și Anghelina¹⁹⁴ — pentru a nu mai socoti și faimoasa

¹⁹⁰ Remarcăm că în cazul Basarabilor și al Mușatinilor, neamuri domnești legiuite, de toți știute și acceptate, nevoia unei singure necropole a «dinastiei», a principalilor ei reprezentanți măcar, nu se resimțea. Dimpotrivă, în cursul secolelor XV și XVI, mai fiecare dintre voievozii cu domnii mai lungi și creatoare din punct de vedere cultural erau îngropați în principala lor ctitorie, împreună cu cîteva rude apropiate ce ajunseseră, uneori, în scaunul domnesc; semnificativ din acest punct de vedere ni se pare exemplul principalilor Mușatini, Alexandru cel Bun fiind îngropat la Bistrița, nepotul său Ștefan cel Mare la Putna, iar fiul acestuia, Petru Rareș, la Probota, pildele putînd fi înmulțite pentru ambele țări române. Cit despre îngropările domnești din cele două biserici cu hramul Sf. Nicolae — cea de la Rădăuți și cea de la Curtea de Argeș (căreia i se adaugă și fosta biserică «domnească» din Cîmpulungul muntean) —, ne aflăm acolo, dacă exceptăm mormintele ctitorilor știuți

— Bogdan I și Vladislav I —, în situații speciale, ținînd de climatul nesigur și de precaritatea unor ctitorii în veacul întemeierii statelor feudale.

¹⁹¹ E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 22—29; idem, *O icoană...*, p. 194—195.

¹⁹² Idem, *Biserica mănăstirii...*, p. 24.

¹⁹³ *Ibidem*, p. 9—10, p. 16—17.

¹⁹⁴ N. Iorga, *Inscripții...*, p. 146—151; cit despre locul unde se află piatra de mormînt a nefericitului Teodosie, cel ce trebuia să continue «dinastia» lui Neagoe, dar pe care turcii, după o foarte scurtă și mai mult simbolică domnie, l-au trimis dincolo de Dunăre, în împărăția unde i s-a pierdut urma și unde știm numai că a murit în chiar orașul sultanilor (*Istoria Țării Românești de cînd au descălecat pravoslavnicii creștini (Letopiseșul cantacuzinesc)*, în *Cronicari munteni*, I, București, 1961, p. 113), nici o informație nu a răzbătut pînă la noi.

piatră funerară, ținând de un grup stilistic aparte, în Țara Românească a secolului al XVI-lea, cu decor antropomorf și amplă inscripție, a ginerelui său Radu-vodă de la Afumați, ctitorul pentru pictură —, constituie consecința firească a descifrării unei ipostaze esențiale a lui Neagoe: cea de continuator al Basarabilor «cei bătrâni», îndeosebi al ctitorului de la Dealu, al cărui frate, Vlad cel Tânăr, fusese silnic înlocuit de chiar ctitorul Argeșului. Așa cum la Dealu se găsea, după 1500, necropola voievodală a stirpei lui Vlad Călugărul¹⁹⁵, cea înlocuită sau numai întreruptă de Neagoe în ceea ce privește dobândirea tronului, la fel în monumentul cel nou de la 1517, ce prelua în schema sa decorativă exterioară o sumă de noi formule inițiate în arhitectura munteană la biserica de lângă Tîrgoviște¹⁹⁶, trebuia să-și afle locul necropola Basarabilor «cei noi» care erau membrii familiei «omului nou» Neagoe, marele feudal ajuns voievod.

Ctitoriile unor domni din secolul al XVII-lea ce au voit, ca și Neagoe, să inaugureze prin domnia lor o mai lungă epocă de cîrmuire a familiei din care făceau parte — este cazul lui Șerban Cantacuzino, ale cărui planuri dinastice erau foarte limpezi, care ceruse Habsburgilor, pentru neamul său, domnia ereditară asupra Țării Românești și asupra Moldovei¹⁹⁷, și al cărui urmaș trebuia să fie fiul său Gheorghe¹⁹⁸, după cum este și cazul succesorului său Brîncoveanu care căpătase de la turci domnia pe viață¹⁹⁹ sau cel al lui Nicolae Mavrocordat al cărui urmaș în Țara Românească a fost, la un moment dat, fratele său Ioan și, de mai multe ori, pînă dincolo de mijlocul secolului al XVIII-lea, fiul său Constantin²⁰⁰ — sînt, toate, și nu întîmplător desigur, replici fidele, precum Cotrocenii, sau variante, precum Hurezii și Văcăreștii, ale planului Argeșului cu acel pronaos dezvoltat în care Neagoe el însuși va fi dorit să odihnească toți cei ce reprezentau noua familie domnească; tot așa, la Cotroceni se află mormîntul ctitorului ce cobora, tocmai prin același Neagoe, din Basarabi — o spune pisania lespezii puse pentru «Io Șarban Cantacuzino Voievodu, nepotul răposatului Șarban Băsarab Voievodu»²⁰¹ —, ca și cele ale unor frați și nepoți ai săi — marele agă Matei, marele spătar Iordache, ca și un fiu al stolnicului Constantin «bogatul întru minte»²⁰² —, după cum la Hurezi, în pronaos — sub galeria zugrăvită de portrete, de «ostentație monarhică»²⁰³, ale membrilor noii familii domnești a Brîncovenilor (fig. 8), dar și ale «strămoșilor» ce-i puteau legitima odată mai mult pe aceștia, de la Laiotă Basarab (fig. 9) și Neagoe Basarab la celălalt Basarab, Matei, de la Radu Șerban la Șerban Cantacuzino²⁰⁴ — ar fi odihnit cu siguranță Constantin-vodă și «coconii» săi fără sîngeroasa

¹⁹⁵ D. Pleșia, *Mănăstirea Dealu...*, p. 144 și urm.

¹⁹⁶ E. Lăzărescu, *op. cit.*, p. 32.

¹⁹⁷ Banul Mihai Cantacuzino, *Genealogia...*, p. 219, p. 293; cf. *Istoria României*, III, București, 1964, p. 203.

¹⁹⁸ *Ibidem*, p. 206; cf. D. Ionescu, *op. cit.*, p. 524.

¹⁹⁹ *Ibidem*, p. 208–209; cf. N. Iorga, *Viața și domnia...*, p. 141.

²⁰⁰ A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 91.

²⁰¹ *Inscripțiile medievale...*, nr. 85, p. 235. Trebuie adăugat că un alt descendent al Basarabilor, Constantin-vodă Șerban, a fost așijderea îngropat într-o ctitorie a să ce reproducea planul bisericii Argeșului și care va fi însemnat de asemenea un model pentru Cotrocenii rudei sale Șerban Cantacuzino: este vorba de biserica mitropoliei din București (N. Stoicescu, *Repertoriul bibliografic al monumentelor feudale din București*, București, 1961, p. 245). Tot în legătură cu prestigiul Argeșului în ochii descendenților basarabești ai celui de-al XVII-lea veac, nu va fi de prisos de reamintit faptul că — și lucrul nu este întîmplător — cei trei voievozi ce au dorit să-și lege numele de refacerea ctitoriei-necropolă a lui Basarab Neagoe au fost urmașii săi prin Craiovești, anume Radu Șerban, Matei Basarab și, mai ales, Șerban Cantacuzino.

²⁰² *Inscripțiile medievale...*, nr. 84, nr. 86, nr. 87, p. 234–237.

²⁰³ Al. Dușu, *Vie des œuvres et vie des hommes dans la société roumaine (1650–1848). Contacts culturels et structures mentales*, în RESEE 1972, 2, p. 401.

²⁰⁴ I. D. Ștefănescu, *Contribution à l'étude des peintures murales valaques*, Paris, 1928, p. 43–44.

Reprezentarea, în pronaosul Hurezilor, a strămoșilor direcți, materni și paterni, ai Brîncoveanului, ca și cea a «strămoșilor» săi voievodali sînt în clip lămurit evidențiate și de inscripția aflată în această încăpere, deasupra ușii de intrare, pomenind dorința voievodului-ctitor: «vrut-au și pre dăn lăuntru a o înpodobi și a o înfrumuseța cu de toate și, zugrăvind-o ca nu alta asemenea, mai vrut-au, între alte, ca și dunga cea mare, bătrână și blagorodnă a rodului și neamului său, atăta despre tată, cât și despre mumă, să să zugrăvească... cum să veade, într-această dăsfătăță, frumoasă și iscusită tindă» (N. Iorga, *Inscripții...*, p. 185). Și într-adevăr, nicăieri ca aici, în pictura de la Hurezi, nu ne apar mai elocvent înfățișate plastic «sentimentele genealogice» foarte acute ale lui Constantin-vodă, închipuit cu soția și cu toți numeroșii săi copii într-un tablou votiv străjuț de imagini ale strămoșilor din Brîncoveni — de la David postelnicul, cel pe care și Cantemir îl știa începătorul spiței brîncovenești (*Histoire de l'empire...*, p. 107) —, ale rudelor cantacuzinești — în frunte cu celălalt postelnic, Constantin, și cu soția sa de neam domnesc —, în fine

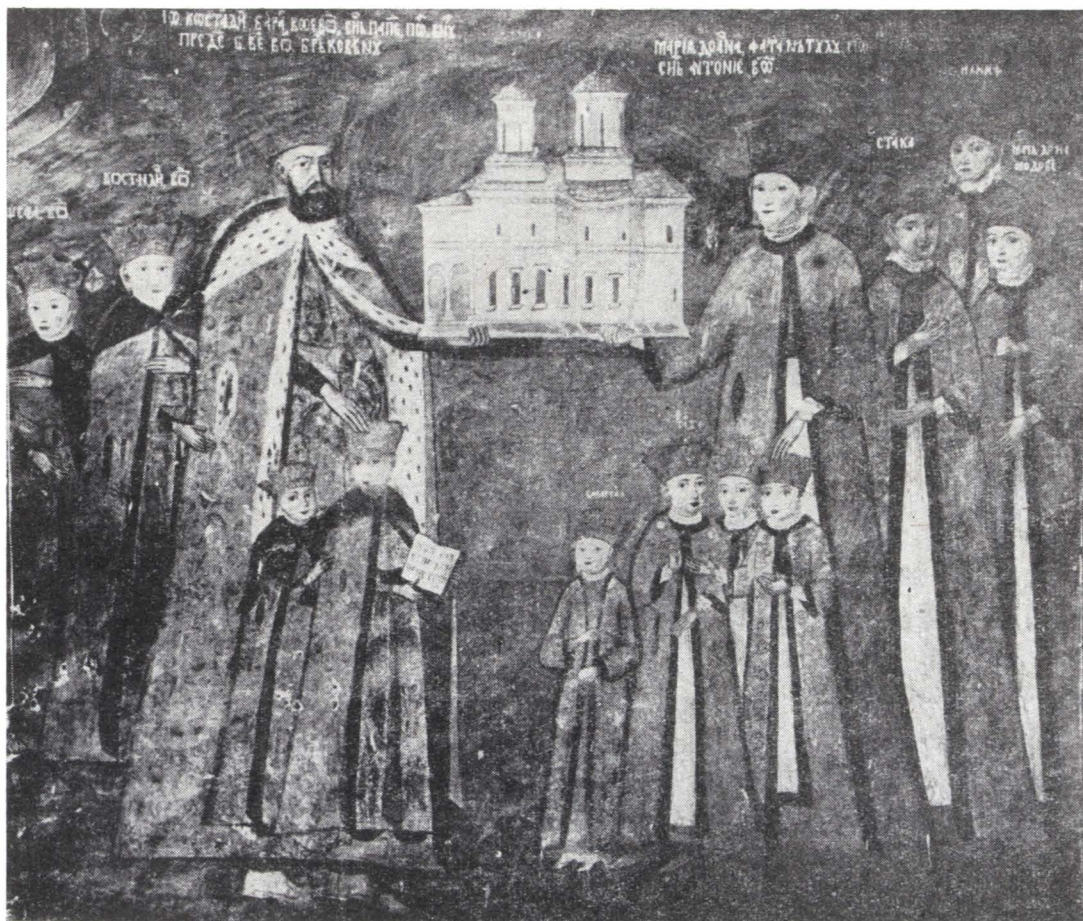


Fig. 8. — Hurezi. Biserica mănăstirii. Pronaos. Tabloul votiv cu familia lui Constantin Brîncoveanu. Clișeu Comisiunea monumentelor istorice.

dramă din 1714 de la Stambul²⁰⁵, așa cum la Văcărești, în sfârșit, s-a îngropat Nicolae-vodă Mavrocordat, începătorul de « dinastie » fanariotă²⁰⁶, cel pentru care Brîncoveanu fusese, desigur, o pildă.

Dacă Țara Românească oferă în secolele XVI–XVIII cele mai clare argumente artistice pentru afirmarea, de către « oamenii noi » ajunși în scaunul domnesc, a voinței de a

de șirul domnilor cu care voievodul se voia înrudit sau cu care era realmente, de la cei trei Basarabi ai veacurilor XV, XVI și XVII — Laiotă, Neagoe și Matei —, până la Radu Șerban, Constantin Șerban și Șerban Cantacuzino (A. Lăpeș, *Portretele murale de la Hurezi*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice*, 1908, p. 56–57, p. 73–78).

²⁰⁵ Semnificativ este faptul că mănăstirea domnească a Hurezilor venea să înlocuiască, ca necropolă de familie, mănăstirea boierească de la Brîncoveni, acolo unde, până la unicul voievod dat de acest neam, se aflaseră mormintele predecesorilor lui Constantin, bunicul său Preda și tatăl său Papa (vezi N. Iorga, *Viața și domnia...*, p. 22, p. 24).

²⁰⁶ *Inscripțiile medievale...*, I, nr. 489, p. 436–437, inscripția găsindu-se în naosul bisericii (cel de-al doilea ctitor, Constantin-vodă, avea să fie îngropat în 1769, la capătul ultimei sale domnii din Moldova, în biserica metropolitană a Iașilor, vezi A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 217; cf. E. Legrand, *op. cit.*, p. 16). Dintre apropiații ctitorului, la Văcărești a fost îngropată o fiică a sa, Maria (*ibidem*, p. 15); cit despre fiul lui Mavrocordat, Scarlat, « al lui Nicolae,

domn al Daciei și al Moldovei stăpîn preaințelept », piatra sa funerară se află la biserica mitropoliei din București (*Inscripții medievale...*, nr. 232, p. 298; cf. N. Iorga, *Zece inscripții de mormint ale Mavrocordașilor*, în *ARMSI*, s. III, t. XX, 1939, p. 7), ca și cea a doamnei Pulcheria Mavrocordat — una dintre soțiile întemeietorului Văcăreștilor, moartă încă înainte de a se încheia lucrările aici — și cea a fiului ei nevîrstnic Toma. Tot înainte încheierii, în 1722, a construcției Văcăreștilor era îngropat la București, în 1719, de data aceasta în biserica Sf. Gheorghe Nou, celălalt voievod fiu al Exaporitului, Ioan I Mavrocordat (*Inscripțiile medievale...*, nr. 383, p. 379–380), cel a cărui efemeră domnie întrerupsese, de altminteri, activitatea ctitoricească a fratelui său la aceeași mănăstire a Văcăreștilor, inaugurată în primăvara anului 1716 la începutul primei sale domnii muntenești. Asupra acestor evenimente oprindu-se cronicarul Radu Popescu el pare a traduce în cuvinte ideea Porții de a păstra, în cazul Mavrocordașilor, o anume continuitate « dinastică » (« au socotit să trimită domnu în țară iar dintr-acea casă, adecă pă Ion, fratele lui



Fig. 9. — Hurezi. Biserica mănăstirii. Pronaos. Laiotă Basarab. Clișeu Comisiunea monumentelor istorice.

tură genealogică nu se putea face fiind prea cunoscută de toată lumea originea străină a fiului de dregător, de neam balcanic, din Țara Românească — și aci rezidă deosebirea

întemeia o nouă dinastie care să continue pe aceea tradițională, Moldova înregistrează numai două momente «dinastice» întrucâtva deosebite între ele, pe care izvoarele scrise le luminează din plin și care își găsesc ecou de asemenea — chiar dacă mai puțin evident în ceea ce privește soluțiile adecvate acestei idei — în ctitoriile ce le corespund.

În cazul Movileștilor, unde legătura cu Mușatinii era directă așa cum se bănuiește astăzi cu tărie, știm că turcii acordaseră lui Ieremia-vodă de la bun început, din 1595 adică, domnia pe viață ²⁰⁷ — doi ani mai târziu Sigismund al III-lea al Poloniei dând același privilegiu voievodului moldovean aliat și descendenților săi ²⁰⁸ —, domnia ereditară oferită familiei feudale a Movileștilor fiind evocată chiar de către unii diplomați acreditați pe lângă Sublima Poartă, precum acel ambasador francez care în 1617 scria suveranului său, în termeni nespuse de clari, despre aceasta: «et fut mesme promis au dit Hieremie que ses enfants lui succederoient a toujours de Pere en fils» ²⁰⁹.

Confirmarea foarte concretă a acestor privilegii ce încununaseră ambiția fiului marelui logofăt din Hudești o constituie domniile succesive, în Moldova începutului de secol XVII, ale urmașilor săi direcți, Constantin și Alexandru Movilă — cei pe care Miron Costin îi vede, semnificativ, ca alcătuind «casa lui Ieremia-vodă» ²¹⁰ —, ca și cele ale unor Gavril, Mihai și Moise Movilă ²¹¹, descendenții fratelui și succesorului său imediat, Simion, cel care odihnește alături de Ieremia în gropnița de la Sucevița ²¹².

În celălalt caz, al marelui vornic Coci Lupu ajuns voievodul Vasile, acolo unde nici o legătură genealogică nu se putea face fiind prea cunoscută de toată lumea originea străină a fiului de dregător, de neam balcanic, din Țara Românească — și aci rezidă deosebirea

Nicolae-Vodă», în *Istoriile domnilor Țării Românești*, în *Cronicari munteni*, I, p. 510), continuitate pe care istoricii moderni o afirmă și în legătură cu «alegerea» din 1730 a lui Constantin Mavrocordat, ca succesor al tatălui său Nicolae, în scaunul Țării Românești (A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 135, p. 139—140, p. 214, p. 221). Revenind la prima parte a notei de față, trebuie spus că faptul neafării restului membrilor familiei lui Nicolae-vodă în necropola ce trebuia să fie biserica întemeiată de acesta se explică lesne prin aceea că soarta i-a purtat în ceasul din urmă, pe acești fanarioți cu strinsa legături românești, fie în Moldova — ca pe Constantin-vodă —, fie în Rusia, fie la Constantinopol pe cei mai mulți dintre ei (E. Legrand, *op. cit.*, p. 18—19). Reamintim tot aici că din Nicolae-vodă Mavrocordat au descins în prima și într-a doua jumătate a secolului al XVIII-lea, în Țara Românească, ca și în Moldova, patru domni, anume Constantin Mavrocordat, Ioan al II-lea

Mavrocordat, Alexandru I Mavrocordat Delibey și Alexandru al II-lea Mavrocordat Firaris.

²⁰⁷ N. Iorga, «*Doamna...*», p. 1030.

²⁰⁸ I. Miculescu-Prăjescu, *op. cit.*, p. 217.

²⁰⁹ E. de Hurmuzaki, *Documente privitoare...* (ed. Gr. Tocilescu, Al. Odobescu), I, supl. I, București, 1886, nr. 266, p. 175.

²¹⁰ M. Costin, *op. cit.*, p. 57, cronicarul deosebind și o «casă a lui Simion-vodă».

²¹¹ C. C. Giurescu, *op. cit.*, p. 13—19.

²¹² M. A. Musicescu, *op. cit.*, p. 28; M. A. Musicescu, M. Berza, *op. cit.*, p. 41—42; în aceeași încăpere se mai află lespedea funerară purtând numele unei fiice a lui Ieremia, Zamfira, după cum în pronaos se găsește aceea a unei fiice a lui Simion-vodă, Teodosia (E. A. Kozak, *op. cit.*, p. 165—174).

dintre cele două momente « dinastice » moldovene din secolul al XVII-lea, despre care vorbeam undeva mai sus —, în primul rînd ambiția de « om nou » a domnului de la Iași, ajutată, e drept, de un anume context politic românesc și internațional de cîteva ori favorabil, a fost cea care a stat la originea planurilor lui Vasile Lupu nu numai de a-și asigura domnia ereditară, ci și de a pune în scaunul muntean pe fiul său Ioan ²¹³, ajungînd chiar să semneze cu trufie de cîteva ori « domnul Moldovei și al Țării Românești » ²¹⁴; și dacă mai întîi contracara, în 1639, a planurilor sale de către Matei Basarab, apoi, în anul următor, moartea vlăstarului domnesc vor împiedica aceste planuri politice ale lui Vasile-vodă sau dacă împrejurările interne au făcut ca odată domnul răsturnat, în 1653 ²¹⁵, succesiunea sa imediată să nu revină celui alt fiu, Ștefăniță, o umbră de realizare a năzuințelor dinastice ale lui Vasile Lupu a însemnat totuși scurta cîrmuire în Moldova, din 1659 pînă în 1661, a acestui al doilea urmaș al Lupului, familia sa stingîndu-se curînd după aceea ²¹⁶. Iar din ceea ce va fi fost idee dinastică ce a călăuzit acțiuni ale darnicului și luminatului patron de cultură din Orientul ortodox al secolului al XVII-lea nu a rămas mărturie vie decît pronaosul bisericii mănăstirii Trei Ierarhi — așijderea necropolă a unei efemere familii domnești — unde au fost pregătite mormintele (cu lespezile originare astăzi pierdute) ale lui Vasile Lupu și doamnei Tudosca, ale abia amintiților Ioan și Ștefăniță ²¹⁷, în nișe croite după vechea tradiție din gropnițele și narthexurile bisericilor ctitorite în secolele XV și XVI de către voievozii mușatini sau de către marii boieri din juru-le.



Dacă titulaturile « oamenilor noi », ca și ctitoriile lor, puteau indica, de cele mai multe ori, legături cu un trecut ce putea legitima cel mai bine promovările sociale pînă pe treptele scaunului domnesc, dacă calitatea de « întemeietori de dinastie » ale acelorași se putea desluși, iarăși, în unele particularități ale menționatei ctitorii — dintre care aceea de necropolă a familiei celei noi era cea mai frecventă —, și pretențiile genealogice, și năzuințele dinastice și, în genere, orice căutare a singularizării, a sublinierii unei situații sociale eminente, cu totul distinctivă, se reflectau, poate în modul cel mai imediat sesizabil, într-un capitol anume, regăsit în variate aspecte ale culturii plastice — ba chiar și literare — patronate de acești « oameni noi », care este cel al *gustului heraldic*.

Stemele indicînd anume « stări sociale » ²¹⁸, mai cu seamă de la Renaștere încoace — cînd ele se înmulțesc nespuse și la alte nivele decît la cele înalt nobiliare și cavalierești care gustaseră atît de mult emblemele în Occidentul pragului dintre evul mediu și Renaștere ²¹⁹ —, deveneau în întreaga Europă, tot mai evident dominată de vizual, odată cu barocul, în cadrele cu mult mai largi ale unei « arte de aparat » de la nivelul aulic la cel mic nobiliar, semnele evidente ale unor strădanii de afirmare a individualității unor familii, a unor familii cu origini mai vechi, ca și a unora îmbogățite, parvenite acum pe scena istorică, a unor mărunți suverani, a unor înalți feudali, a unor cîrmuitori bisericești ²²⁰ și a unor proaspăt înnoșilați. Asemenea « embleme de pretenție », blazoane personale cu și fără devize, combinate cu stemele « oficiale » ale unor anume suveranități atunci cînd posesorii unor astfel de embleme ajungeau pe tronuri întemeind noi dinastii, erau întîlnite din secolele XV și XVI mai ales, cu o notabilă răspîndire în veacurile XVII și XVIII, de la decorația arhitectonică pînă la cele mai mărunte însemne ale luxului cotidian al celor din

²¹³ Pentru detalii vezi M. Costin, *op. cit.*, p. 113—118.

²¹⁴ *Istoria României*, III, p. 169.

²¹⁵ *Ibidem*, p. 167—175.

²¹⁶ F. Babinger, *op. cit.*, p. 82.

²¹⁷ N. Grigoraș, *op. cit.*, p. 10.

²¹⁸ R. Mousnier, *Le gerarchie sociali dal 1450 ai nostri giorni*, Milano, 1971, p. 15.

²¹⁹ J. Huizinga, *Amurgul evului mediu. Studiu despre formele de viață și de gîndire din secolele al XIV-lea și al*

XV-lea în Franța și în Țările de Jos, București, 1970, p. 8, p. 335, p. 401.

²²⁰ Cazuri de compoziții heraldice ca însemne ale unor ierarhi din secolele XVII și XVIII — puternic influențate de ornamentica și spiritul barocului — sînt nu puține în Orientul european, constituind armoarii ale patriarhatului sîrbesc (inspirate din *Stemmatographia* lui Hristofor Žefarović), ale mitropoliei de Kiev în vremea păstoririi unui Pentru Movilă, sau chiar ale mitropoliei Ungrovlahiei.

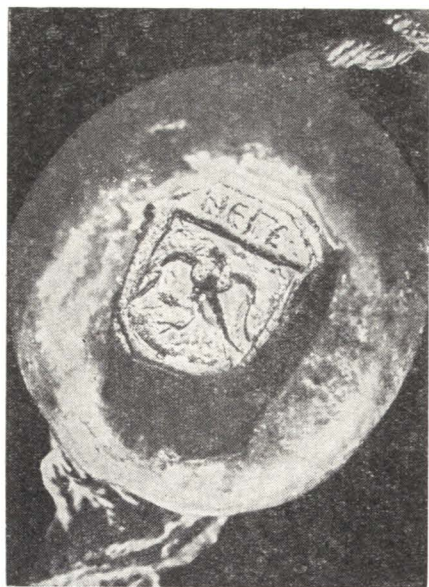


Fig. 10. — Braşov. Arhivele Statului. Pecete cu numele boierului Neagoe. Clişeu Arhivele Statului Bucureşti.

păturile de sus, în bijuterii, în tapiserii, în mobilier, dar şi în cărţi tipărite sub oblăduirea lor, întovărăşite de complicate descrieri cu sens criptic şi aspect alegoric.

Ţările române, ştiutoare prin lumea transilvană indeosebi — la nivel urban şi seniorial —, dar şi prin aceea a Munteniei şi a Moldovei secolelor XIV şi XV, a unor asemenea steme venite pe filieră occidentală — însemne ale domniilor recent întemeiate, ca şi ale câtorva târguri —, nu au lipsit, în secolele XVI, XVII şi XVIII, a cultiva pe mai departe asemenea simboluri plastice ale unor pretenţii şi aspiraţii sociale, şi nu poate fi rodul hazardului împrejurarea că, exceptînd stemele oficiale — pasărea cu cruce a Ţării Româneşti şi capul de bour al Moldovei —, de fiecare dată cei ce s-au ilustrat prin blazoane personale au fost, într-un spirit foarte « modern », tocmai « oamenii noi » pe care-i cercetăm aici în ipostazele lor ctitoriceşti.

Toţi aceştia — sau, mai exact spus, toţi în afară de unul, în afară de acel fost vornic Lupul devenit Vasile-vodă care nici pretenţii genealogice nu putea emite, dar care s-a manifestat, nu mai puţin, pe linia afirmărilor sonore şi fastuoase ale parvenirilor domneşti — au avut, pe cît se

pare, stemele lor, alăturate stemei ţării cu o precisă finalitate politică şi dinastică. Iar această nouă trăsătură comună, adăugată celorlalte, nu face decît să sublinieze caracterul aparte şi specificul acestui grup de ctitori-voievozi avut de noi în vedere.

Neagoe Basarab — şi aici începător al acestei serii de « oameni noi » — are, de pildă, încă în august 1511, ca mare boier, cu cîteva luni înaintea venirii la domnie, o pecete proprie cu o personală « emblemă heraldică de pretenţie » ²²¹: este vorba de un sigiliu octogonal cu corb pe scut, străjuit de lună şi de soare, cu numele posesorului deasupra scutului ²²² (fig. 10). Acest simbol vizual al unei ambiţii şi al unei situaţii eminente în ierarhia ţării, aparţinînd unui boier care foarte curînd avea să urce în scaun în locul voievodului al cărui act extern, pentru Ungaria şi pentru braşoveni, îl cosigila acum cu amintita pecete, împreună cu alţi mari feudali, va fi menţinut, cu aceeaşi iconografie, şi de Neagoe ajuns domn, respectiva mobilă heraldică fiind introdusă în sigiliul cel mare; astfel, în martie 1517, şi din nou într-un act extern, corbul apare pe sigiliu purtînd de data aceasta o cruce în cioc, ca un atribut al domniei între timp dobîndite de posesorul său ²²³. Plină de interes pentru noi este opinia specialiştilor în materie, potrivit căreia sîntem în acest caz, mai curînd, în faţa unui tip de stemă personală totuşi — şi nu o stemă a ţării —, indicînd poate o schimbare de « dinastie », devreme ce din timpul lui Mircea cel Bătrîn şi pînă la Vlad cel Tînăr, predecesorul imediat al lui Neagoe, apăruse în stemă doar acvila « oficială » a Ţării Româneşti ²²⁴. Concluzia de ordin sfragistic nu ar veni în acest fel decît să confirme observaţiile făcute mai demult asupra arhitecturii bisericii de la Argeş şi asupra funcţiei pronaosului de aici ca necropolă a unei noi « dinastii », ţinînd de aceeaşi manieră, mai curînd discretă dar foarte fermă, a « noului Basarab » de a-şi arăta, deopotrivă, continuitatea şi ruptura faţă de trecutul reprezentat de neamul domnesc ce « întemeiasă » ţara.

Dacă gustul pentru simbolica heraldică pare a se citi şi în admirabilul acoperămint de mormînt din 1606 cu chipul lui Ieremia Movilă — unde în dreapta sus sînt cusute cu fir stema Moldovei şi o coroană (fig. 11) —, existenţa unei embleme personale a « oamenilor noi » care erau Moveleştii este limpede indicată de cizelarea în metalul clopotelor de la

²²¹ A. Sacerdoţeanu, *Contribuţii la studiul diplomatiei slavo-române. Sfatul domnesc şi sigiliile din timpul lui Neagoe Basarab (1512—1521)*, în *Romanoslavica*, X, 1964, p. 406.

²²² *Ibidem*, p. 412—413, fig. 2; cf. M. Neagoe, *op. cit.*,

p. 48; D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 88.

²²³ A. Sacerdoţeanu, *op. cit.*, p. 413—414, fig. 3.

²²⁴ *Ibidem*, p. 413.

Sucevița, de săparea în piatra lespezilor funerare din gropnița bisericii — însoțite aci și de stema Moldovei pînă atunci nepusă încă vreodată pe mormintele unor domni ²²⁵ — a două spade încrucișate; ele apar, de asemenea, zugrăvite de data aceasta, și iarăși însoțind bourul « oficial » al Moldovei — din nou, credem, ca o subliniere a legăturii, dar și a deosebirii dintre « țară », confundată cu dinastia tradițională, și noua familie domnitoare —, în partea dinspre naos a ușii de acces (fig. 12) în gropnița unde ele ornează lezpezile celor doi primi voievozi din neamul Movileștilor ²²⁶. Venite, probabil, din recuzita heraldică a nobiliarei Poloniei de care acești înalți feudali au fost atît de legați politic și matrimonial, cele două spade par a avea un înțeles simbolic precis în sensul că « arată cutezanța în treburile cavaleriești » ²²⁷, după cum ne asigură un vers din « stihurile la stemă » redactate în Ucraina veacului al XVII-lea — după gustul atît de răspîndit al literaturii barocului — descriind emblema faimosului mitropolit al Kievului, Petru Movilă, descendentul fratelui lui Ieremia-vodă. Dealtfel, tot prin acest înalt ierarh din neamul Movileștilor, de data aceasta datorînd-o chiar talentului de scriitor al acestuia, știm odată mai mult un fapt pe care și mărturiile artistice ni-l indică; anume că

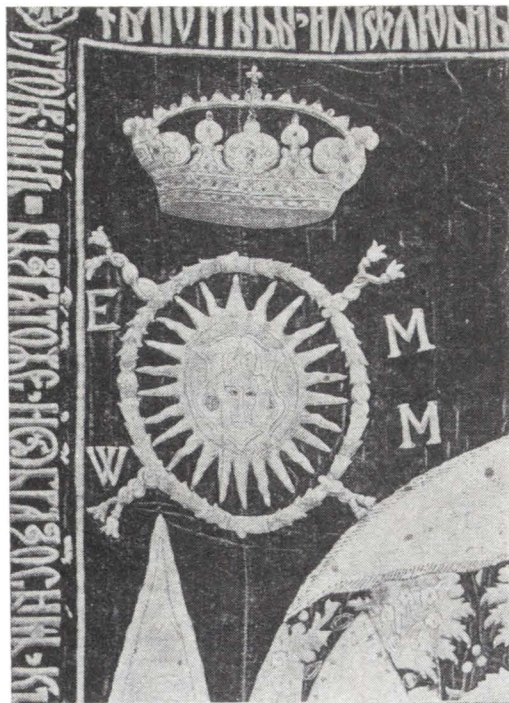


Fig. 11. — Sucevița. Muzeul mănăstirii. Acoperămîntul de mormînt al lui Ieremia Movilă. Detaliu cu elemente heraldice. Foto Nicolae Ionescu.

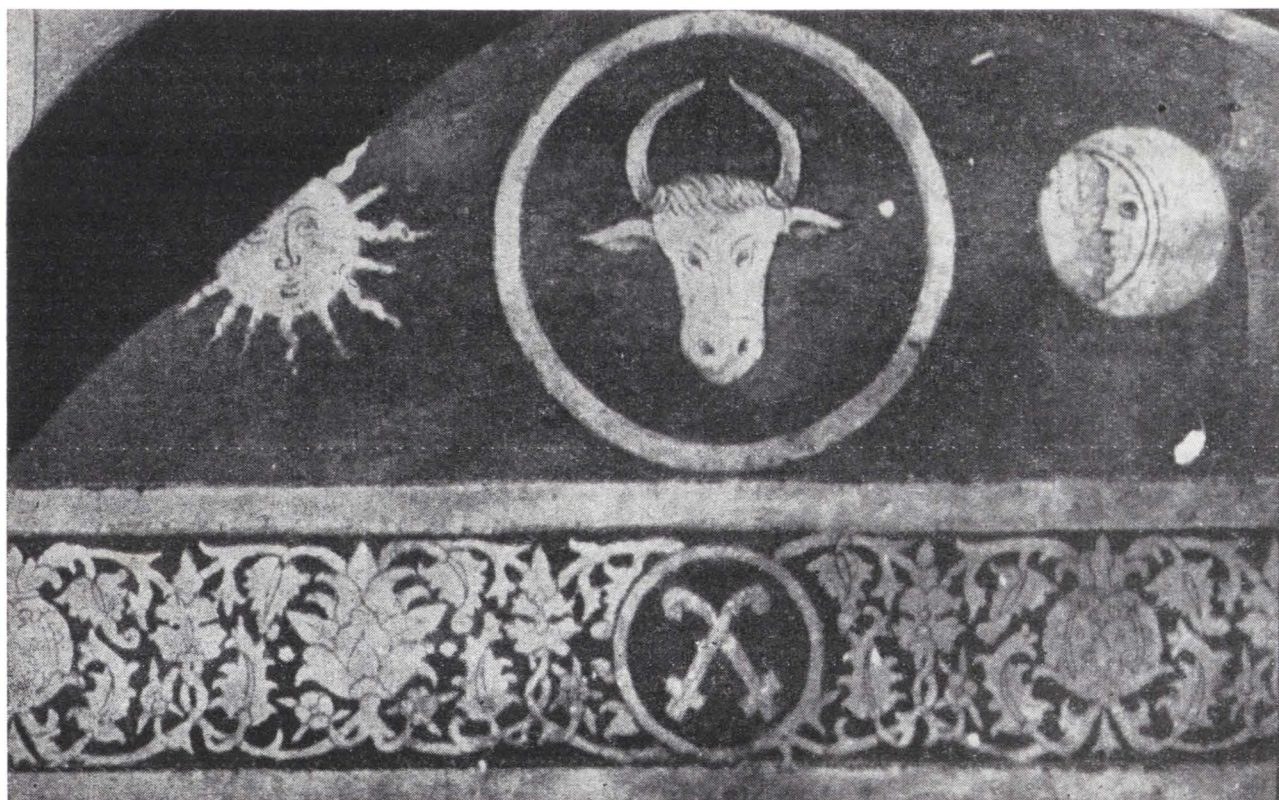


Fig. 12. — Sucevița. Biserica mănăstirii. Naos. Detaliu cu stema Movileștilor și cu stema Moldovei. Clișeu Comisiunea monumentelor istorice.

²²⁵ M. A. Musicescu, M. Berza, *op. cit.*, p. 42.

²²⁷ *Apud* D. H. Mazilu, *op. cit.*, p. 132.

²²⁶ *Ibidem*, p. 44—45.

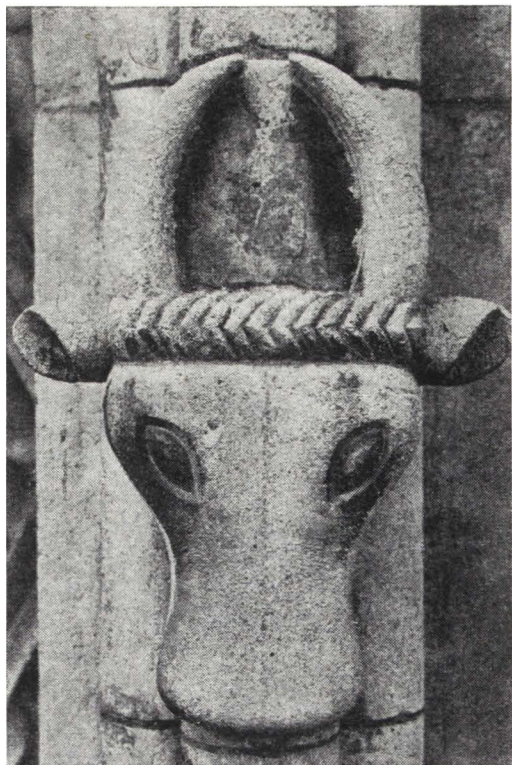


Fig. 13. — Iași. Biserica fostei mănăstiri Trei Ierarhi. Fațada. Detaliu cu stema Moldovei. Foto Ioan Oprea.

celălalt « om nou » al Moldovei secolului al XVII-lea, Vasile Lupu, nu a avut o emblemă personală de vreme ce în referirile, pline de baroce jocuri de cuvinte, la stemele voievodului moldovean și hatmanului Lituaniei Janusz Radziwill, din stihurile polone ce însoțeau publicarea « cuvîntării duhovnicești » a mitropolitului la căsătoria celui din urmă cu fiica celui dintîi, nu este vorba decît de capul de bour al Moldovei ²²⁸ (același care, el singur, apare (fig. 13), încadrat sau nu de scut, în splendidul decor cioplit în piatră al ctitoriei-necropolă a voievodului, biserica Trei Ierarhi din Iași).

Pentru toți istoricii artei românești și pentru toți medievistii români, acvila bicefală purtată ca însemn, în secolele XIV, XV și XVI, cu îndreptățiri felurite, de Mircea cel Bătrîn, de unii dintre fiii săi, ca și, mai apoi, de Neagoe Basarab, rămîne totuși, în heraldica noastră, emblema distinctivă a familiei cu nume imperial bizantin a Cantacuzinilor. Trimițînd în chip precis la heraldica Bizanțului paleolog, această acvilă cu înfățișare fabuloasă făcea parte, pare-se, din herbul Șaitanoglului încă ²²⁹, iar strănepotul său ajuns în scaunul Țării Românești, Șerban-vodă, avea să fie cel care, cu îndreptățirea tradiției, avea să o folosească ca o emblemă personală decorînd îndeobște doar obiectele legate de persoana domnului — sau de membrii familiei sale ²³⁰ —, în stema țării din vremea lui

Șerban Cantacuzino ea combinîndu-se cu corbul așezat uneori în chiar centrul fantasticei păsări heraldice, precum în pisania, de la începutul domniei, de la Cotroceni (fig. 14), ca un semn al existenței unei dinastii noi cu emblema sa specifică (combinația va reveni, în altă formulă compozițională însă, în timpul scurtei domnii a celui alt Cantacuzin din Țara Românească, Ștefan, fiul stolnicului ²³¹). Socotindu-se, prin mama sa, un urmaș direct al Cantacuzinilor așa cum am văzut, Constantin Brîncoveanu, cel ce și-a luat dreptul — vestejit la timpul său de Cantemir — de a folosi și numele imperial al unchilor săi, a purtat de asemenea acvila lor bicefală (fig. 15) ce apare în ctitoria-i de început de domnie, de la Hurezi — așa cum apăruse și în aceea a unchiului său, la Cotroceni, tot la început de domnie ²³² —, fără însă ca între emblema « oficială » (fig. 16) și aceea « de familie » să se producă combinația folosită, desigur cu mai multă îndreptățire, măcar teoretică, de Cantacuzini; împrejurarea a fost socotită ²³³ ca o dovadă a realistei lipse de veleități « imperiale » din partea fiului lui Papa din Brîncoveni (veleități care, în chip serios, nu pot fi atribuite nici mai curînd realiștilor săi unchi și veri Cantacuzini ce prețuiseră, cum am văzut, în primul rînd ascendența lor craiovesc-basarabească, locală evidențiată și de Brîncoveanu în galeria de « trete din pronaosul Hurezilor — și nu pe aceea, ce se dovedește incertă, din omonimii teudali și împărați ai Bizanțului).

Ceea ce — întrucîtva în ordine heraldică de asemenea — au avut din plin atît Șerban Cantacuzino, cît și, mai ales, Constantin Brîncoveanu, au fost așa-numitele « stihuri la stemă » ²³⁴, speță literară frecventă în barocul Europei răsăritene — ivită aci îndeosebi după modele din aria ucraino-polonă, legată de elogiul personalității unor mecenați, din secolul al XVI-lea încă ²³⁵ —, un tip de poezie emblematică ²³⁶ constînd în explicarea, în

²²⁸ *Ibidem*, p. 134.

²²⁹ N. Iorga, *Les grandes familles* . . . , p. 6.

²³⁰ D. Ionescu, *op. cit.*, p. 530—532.

²³¹ *Ibidem*, p. 533—534.

²³² Similitudine observată de D. Ionescu, *op. cit.*, p. 529.

²³³ *Ibidem*, p. 531—532.

²³⁴ D. H. Mazilu, *op. cit.*, p. 140.

²³⁵ *Ibidem*, p. 128 și urm.

²³⁶ *Ibidem*, p. 121—156.

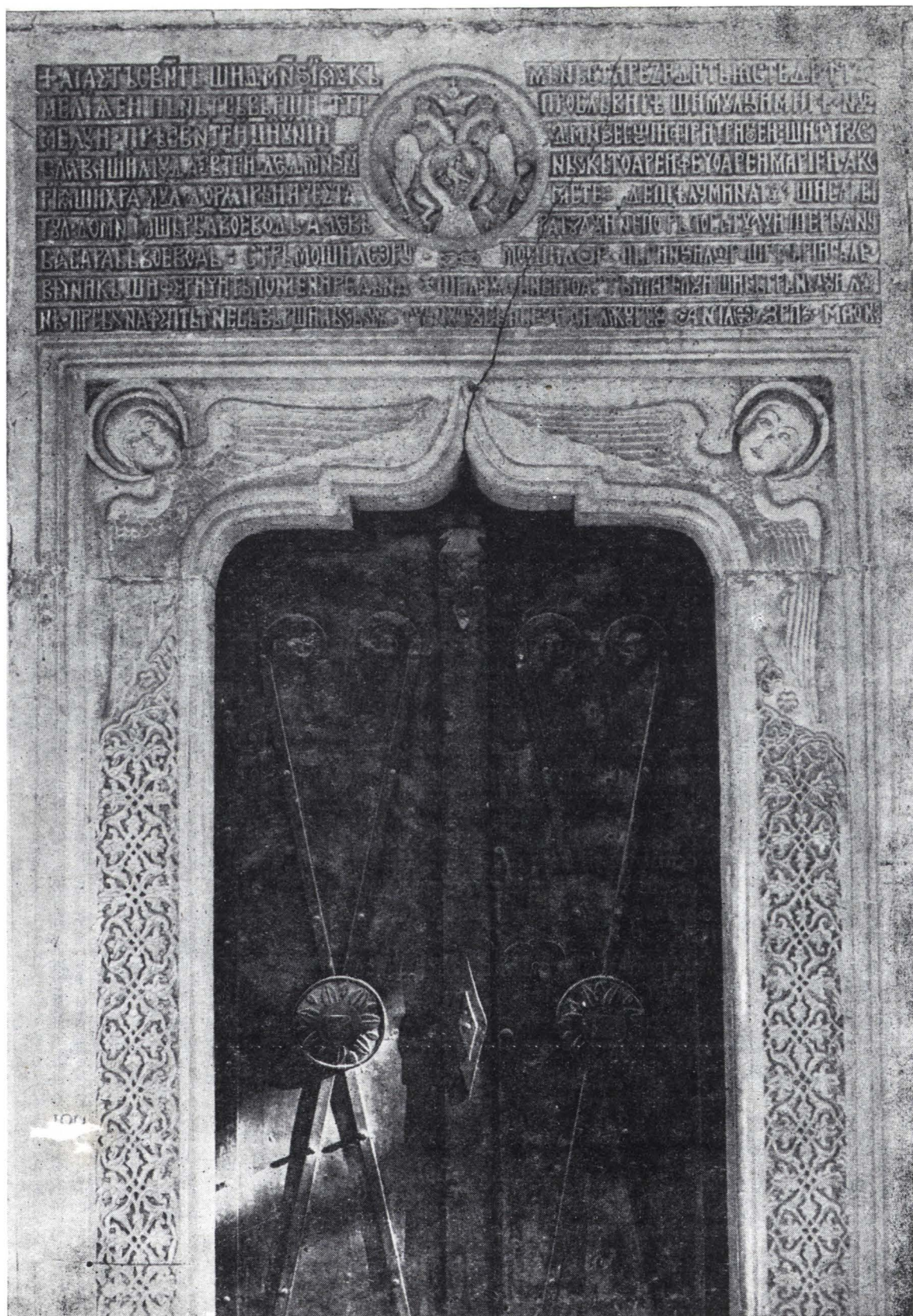


Fig. 14. — Cotroceni. Biserica fostei mănăstiri. Portal cu pisanie și stemă. Foto Nicolae Ionescu.

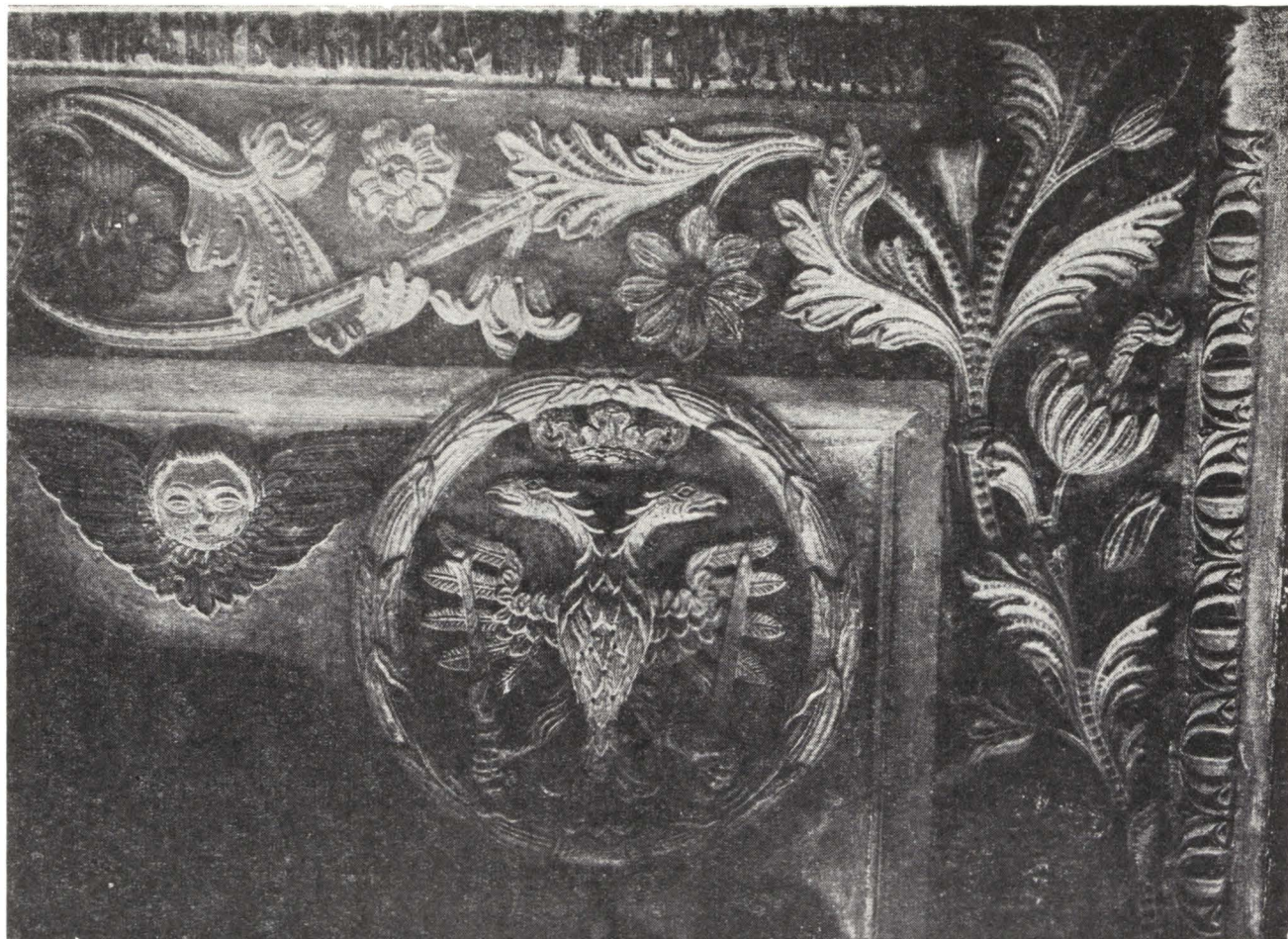


Fig. 15. — Hurezi. Biserica mănăstirii. Portal. Detaliu cu stema Cantacuzinilor. Cliseu Comisiunea monumentelor istorice.

versuri tipărite, a unor combinații heraldice întovărășitoare, însoțite de asemenea, adesea, de exerciții etimologice și ele versificate²³⁷. Asemenea versuri au fost închinatelor celor doi voievozi înrudiți, care s-au voit, fiecare, începători de dinastie în Țara Românească a sfârșitului secolului al XVII-lea, fie că ele priveau stema « oficială », corbul cu cruce, fie că erau legate numai de emblema personală cantacuzinească, acvila bicefală²³⁸, ca în versurile la stemă din timpul domniei Cantacuzinilor, unchiul Șerban, cel înlocuit de Brîncoveanu, și nepotul Ștefan, înlocuitorul Brîncoveanului, versuri vorbind despre « gripsorul » cu două capete, cu sens « împărătesc » deosebit de cel domnesc (« Gripsorii și Stemele, semne-s împărăției / Precum și Corbul vede-se, a fi semnul Domniei »²³⁹), amintind îndeaproape parcă, în cadrul unei aceleiași mentalități românești ce pare a fi dominat către 1700, de o deja amintită distincție făcută cîndva de Miron Costin în legătură cu « hirea » lui Vasile-vodă Lupu.

Epigrame la nume — ce nu lipseau a face chiar relația onomastică între romano-bizantinul împărat creștin Constantin cel Mare și Constantin Brîncoveanu²⁴⁰ —, aluzii heraldice la legăturile domnului cu « vechi Băsărăbești : căroră odraslă Măria sa iaste . . . »²⁴¹

²³⁷ *Ibidem*, p. 108.

²³⁸ *Ibidem*, p. 143—144.

²³⁹ *Ibidem*, p. 150.

²⁴⁰ *Ibidem*, p. 155; pentru alte comparații făcute între aceștia, vezi infra nota 302.

²⁴¹ Apud *ibidem*, p. 149. Trebuie spus că versuri « la prealuminata stemă a milostivilor domni Basarabi », coincinzând — nu întimplător, din pricini ce ne sînt mai limpezi

prin cele spuse undeva mai sus — cu o glorificare a dinastiei tradiționale a Țării Românești, se întîlnesc în cultura munteană a secolului al XVII-lea încă din epoca lui Matei Basarab, în climatul cultural cu care asociem numele unui Udriște Năsturel (*ibidem*, p. 123, p. 125), el însuși purtător de blazon personal (vezi infra nota 244), creator de tradiție în această direcție a vechii literaturi românești, cea de descriere și laudă a herbului voievodal.

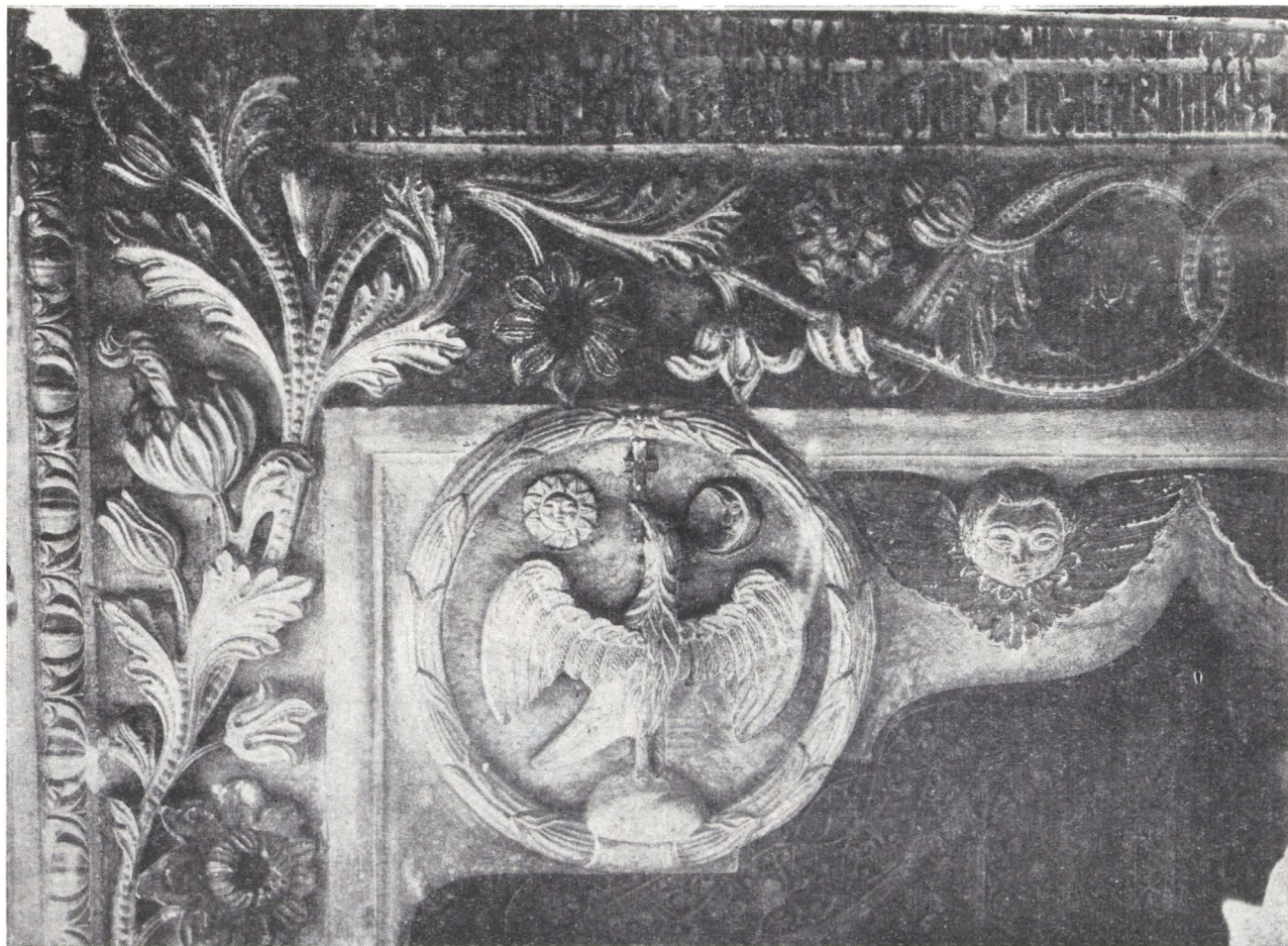


Fig. 16. — Hurezi. Biserica mănăstirii. Portal. Detaliu cu stema Țării Românești. Clișeu Comisiunea monumentelor istorice.

sau la lupta împotriva dușmanilor ²⁴² — compuneri datorate unor mînuitori abili ai verbului, oameni ai bisericii sau laici (un Antim Ivireanul sau un Mitrofan al Buzăului, un Mihail Ștefanovici sau un Radu Greceanu) — completează, în spiritul încărcat, prețios și metaforizant al literaturii epocii, imaginea plastică a unor asemenea steme săpate în pisaniile, cusute în broderiile, cizelate în argintul unor monumente cantacuzinești și brîncovenești de-a lungul a patru decenii, la sfîrșitul secolului al XVII-lea și la începutul celui de-al XVIII-lea. Asemenea stihuri la herburile domnești ale «oamenilor noi» Șerban Cantacuzino și Constantin Brîncoveanu indicau cu siguranță un gust pentru embleme și blazoane, care era cel al epocii pe plan european și care nu făcea decît să sublinieze faptul că cei doi patroni de cultură și ctitori găseau în asemenea compoziții plastice, cu sens simbolic și social totodată, ce uneau dinastiile pe care ei au dorit să le întemeieze cu vechea dinastie a Basarabilor, mijloace eficiente de propagandă politică și culturală ²⁴³.

Era în această indiscutabilă aplecare emblematică a epocii ce ne preocupă și un semn sigur al unui nivel cultural înalt, mai precis spus al unei culturi livești căreia îi plăcea să asocieze cuvîntul cu imaginea — și unul și cealaltă baroc compuse, cu sensuri criptice adesea, trezind imaginația, reclamînd cunoștințe și lecturi — , un semn care a fost, de asemenea, o trăsătură de unire a «oamenilor noi» din ultima parte a evului nostru mediu; iar faptul că unele dintre cele mai strălucite figuri culturale, direct sau mijlocit legate de civilizația

²⁴² *Ibidem*, p. 135, nota 1.

²⁴³ «Stihuri la stemă», la «capul de buăr», «la luminatul gherb al țării Moldovei» erau prețuite, în voievodatul

învecinat, în ele ilustrîndu-se principalii ierarhi-cărturari ai veacului al XVII-lea moldovenesc, Varlaam și Dosoftei (*ibidem*, p. 136, p. 143).



Fig. 17. — Imitarea lui Christos (traducere slavonă), Mănăstirea Dealu, 1647. Stema lui Udriște Năsturel.

românească a secolului al XVII-lea, aflate în preajma scaunului domnesc sau pregătind obținerea acestuia de către urmașii lor imediați din secolul al XVIII-lea, «oameni noi» ca logofătul Udriște Năsturel sau ca Alexandru Mavrocordat Exaporitul, tatăl voievodului Nicolae Mavrocordat, și-au avut blazoane, trecute plastic și în ctitoriile sau în documentele lor, blazoane care îi individualizau o dată mai mult și al căror sens militant și încrezător era limpede — leu cu cruce lovind un șarpe, însoțit de alte elemente heraldice, în primul caz²⁴⁴ (fig. 17), fenixul renăscând, ce va fi fost sugerat, cu limpezi înțelesuri politice, de cultura clasică și renescentistă a purtătorului său, în cel de-al doilea²⁴⁵ —, arată cu prisosință că gustul heraldic era în această civilizație a timpului și un semn al distincției intelectuale, al noului, înțeles deopotrivă, acesta din urmă, în accepțiunea sa socială și în aceea culturală.

★

Era în ordinea firească a lucrurilor ca toți ctitorii domnești «oameni noi», ce voiau să apară în ochii supușilor peste care cârmuiau drept legiuitori continuatori — de sînge cel mai adesea, sau numai de faptă — ai vechilor domni, ce-și doreau familia, purtătoare de steme anume, devenită dinastie nouă a voievodatului prin domnii ereditare, să-și ridice principalele ctitorii, lăcașuri religioase ce erau menite a le fi și necropole — lor și celor din neamul lor —, în așa chip încît ele să uimească pe contemporani și să se învrednicească de perpetua admirație a urmașilor ca niște opere ieșite din obișnuit. Din acest punct de vedere, scrutînd opera ctitoricească a «oamenilor noi», vom constata că *tendința spre vastitate, spre eleganță și chiar spre fast* va fi o altă trăsătură comună lor, de la începutul secolului al XVI-lea pînă la începutul secolului al XVIII-lea, ei și numai ei, acești «oameni noi», gîndindu-și în această epocă monumentele sau ansamblurile de monumente de care voiau cu osebire să-și lege numele drept semne inconfundabile, prin dimensiuni sau prin materialele scumpe folosite, ale bogăției dobîndite și ale răsnetului ascensiunii lor sociale.

Dacă Sucevița Movileștilor, Hurezii Brîncoveanului sau Văcăreștii Mavrocordaților sînt, fiecare dintre ele, cele mai ample ansambluri monastice ale țării în epoca înălțării lor — impresionînd prin aceasta chiar și pe vizitatorii obișnuiți cu monumente din alte părți de

²⁴⁴ Acesta este «semnul smeritului traducător Udriște Năsturel ot Fierești» așa cum apare el într-o tipăritură din 1647, anume tîlmăcirea slavonă a cunoscutei scrieri medievale apusene «Imitatio Christi» (I. Bianu, D. Simonescu, *op. cit.*, p. 199–200, fig. 37); după unele opinii, el ar fi apărut de asemenea, ca emblemă a lui Udriște, și în încăperi ale «caselor de piatră» de la Hierăști (R. Greceanu, *op. cit.*, p. 122; O. Bizu, *op. cit.*, p. 55); pentru însemnele heraldice de aici, vezi și P. Chihaia, *Udriște Năsturel...*, p. 24–25.

²⁴⁵ Emblema personală a Exaporitului apare la sfîrșitul extrem al veacului al XVII-lea, pe sigiliul acestei personalități de talie europeană, cu prilejul unor însemnate tratative diplomatice (A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 277–278, fig. 13); o regăsim — fapt între toate semnificativ — în blazonul efemerului voievod al Moldovei celei de a doua jumătăți a secolului al XVIII-lea care a fost Alexandru al II-lea Mavrocordat Firaris — strănepot al Exaporitului și nepot de fiu al ctitorului Văcăreștilor —, premergător, prin sentimente și idei, al mișcării de «renaștere» elenică închipuită și de fenixul heraldic (*ibidem*, p. 254, p. 266, p. 289, p. 411,

fig. 69, fig. 79), același simbol care — rămas definitiv blazon al Mavrocordaților (*ibidem*, p. 409, fig. 128) — avea să devină emblema eteriștilor și a Greciei independente, unde un rol conducător îl avea un alt membru al aceleiași familii, al treilea cu același nume, celebrul corespondent al lui Byron, Alexandru Mavrocordat Missolonghi, el însuși descendent direct al Exaporitului la a cincea generație (*ibidem*, p. 254, p. 317–318, p. 331). Drept imagine simbolizînd, deopotrivă, durată și renașterea — este prin excelență o «figura resurrectionis» —, virtutea și speranța, eternitatea și unicitatea (G. de Tervarent, *Attributs et symboles dans l'art profane, 1450–1600. Dictionnaire d'un langage perdu*, Geneva, 1958, col. 304–306), fenixul apare îndeosebi în arta Renașterii europene ca o emblemă mult prețuită pentru sensul ei, regăsindu-l, în forme heraldice, pînă tîrziu, în aceeași lume mediteraneană de care erau legați prin obirșie Mavrocordații, pe monedele regatului celor Două Sicilii, în veacul al XVIII-lea (*Enciclopedia Italiana di Scienze, Lettere ed Arti*, XIV, Roma, 1951, p. 996).

lume —, Argeșul lui Neagoe Basarab și Trei Ierarhii lui Vasile Lupu adaugă monumentalității ansamblurilor mănăstirești din care făceau parte noblețea și somptuozitatea — pînă atunci nemaivăzute în Țara Românească și în Moldova — a pietrei sculptate și împodobite cu policromii de pe fațade. Mai mult decît atît, și cele dintîi și cele din urmă adăposteau în lăuntru lor însemnate odoare de metal prețios, broderii liturgice din catifele, fir de mătase, de aur și de argint, icoane și strane în care cromatica strălucitoare, ferecături bogate și lemnuri scumpe concureau întru crearea unei atmosfere demne de ctitoria de excepție a unui mecenat domnesc.

Nu întîmplător, credem, chiar gustul pentru culorile scînteietoare, unele cu o veche simbolică și răspîndire bizantină ce se potriveau cu năzuințele « oamenilor noi », precum roșul și verdele, albastrul și aurul ²⁴⁶ — « culori de pretenție », am spune, într-o anume mentalitate nobiliară fie ea încă și neconfigurată precis —, va caracteriza picturi și broderii de la Sucevița și de la Trei Ierarhi, din vremea lui Constantin Brîncoveanu sau a Mavrocordăților. Și iarăși, nu întîmplător, senzorialul, tactilul sînt tot mai mult solicitate privitorului medieval în fața unor paramente de arhitecturi cu zeci de ornamente cizelate ca în uriașe ceaprazării în piatră, precum la Trei Ierarhi și, mai înainte încă, la biserica mănăstirii Argeșului, sau a unor vase de metal prețios, a unor piese de mobilier mărunț și bogat sculptate, a unor costume și a unor bijuterii cu filigran și incrustații din Țara Românească și din Moldova secolelor XVII și XVIII, ornamentica barocă sau numai barocizată, de sorginte apuseană sau turcească, fiind apreciată tocmai în numele senzorialității și al luxurianței, al fastului și al concreteței iubitoare de detalii care caracterizează, în plastică ca și în literatură, civilizația românească, gustul individual — tot mai hotărîtor —, dar și cel colectiv, la nivelul marii boierimi și al domniei, mai ales după 1600 și pînă dincolo de 1700 ²⁴⁷.

Dacă, înturnîndu-ne la începutul secolului al XVI-lea, vom lua cazul lui Neagoe Basarab — și aci deschizător de capitol de mentalitate social-culturală românească în evul mediu —, al lui Neagoe cel ce va fi moștenit de la Craiovești și aprecierea bogăției traduse în opere de artă, în odoare — broderii sau argintării liturgice de felul celor ce se lucrau la Bistrița —, vom constata că înclinația sa spre fast răzbate pînă în textul *Învățăturilor* ce vorbeau despre cadrul ales și fastuos al primirii solilor ²⁴⁸, dar este mai ales evidentă în bogățiile adunate în interiorul și pe fațadele bisericii mănăstirii Argeșului. În contrast cu daniile modeste făcute la lăcașuri din restul Țării Românești ²⁴⁹, cele făcute bisericii Argeșului numai pentru împodobirea sa reflectau — ca în nici o altă ctitorie de veche artă românească — voința exemplară a ctitorului de a se impune pe sine și pe ai săi, « noii Basarabi », și prin prețiozitatea materialelor alese întru durarea bisericii ce avea să-i fie lui și alor săi loc de odihnă de veci, aceasta într-o țară ce fusese obișnuită de peste două sute de ani cu biserici sobre, adesea elegante, dar din materiale foarte simple înălțate, în primul rînd din cărămidă.

Nimeni nu a tradus atît de precis în cuvinte uimirea omului din evul mediu ce a stat să admire ctitoria-necropolă a lui Neagoe în vremea ridicării ei ca balcanicul Gavril, protos al mănăstirilor de la Muntele Athos, cel care, putem bănuși lesne, avea o anume « experiență vizuală » în materie de lăcașuri de arhitectură, zăgrăvite pe dinăuntru și dăruite cu odoare de preț în tradiția Bizanțului nu de mult apus. Autorul *Vieții sf. Nifon* este cel care, impresionat de fastul bisericii de lîngă cetatea de reședință voievodală, a insistat — cum o făcuse,

²⁴⁶ Pentru ele vezi G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, Londra, 1963, p. 19, p. 83, p. 88—90, p. 147.

²⁴⁷ În legătură cu nota precedentă vom remarca că în epoci și în zone unde gustul pentru concret, pentru detaliu, pentru somptuozitatea materiei și-a pus pecetea asupra întregii evoluții stilistice a civilizației contemporane, într-un chip nu lipsit de paralele cu ceea ce s-a petrecut în țările române în secolul al XVII-lea — ne gîndim la cultura burgundo-flamandă a secolelor XIV și XV, de pildă —, culoarea roșie era dominantă în cromatica artei, în ambianța

ceremoniilor (pentru al doilea termen al comparației noastre, vezi J. Huizinga, *op. cit.*, p. 435); de asemenea, în Italia barocului, familiile patriciene — corespunzînd social oligarhiei boierești din Moldova și Țara Românească a acelor vremuri — prețuiau mult, în ctitoriile lor, culorile puternice (vezi supra nota 43).

²⁴⁸ *Învățăturile* . . . , p. 266, p. 270.

²⁴⁹ M. Neagoe, *op. cit.*, p. 220—221; D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 103.

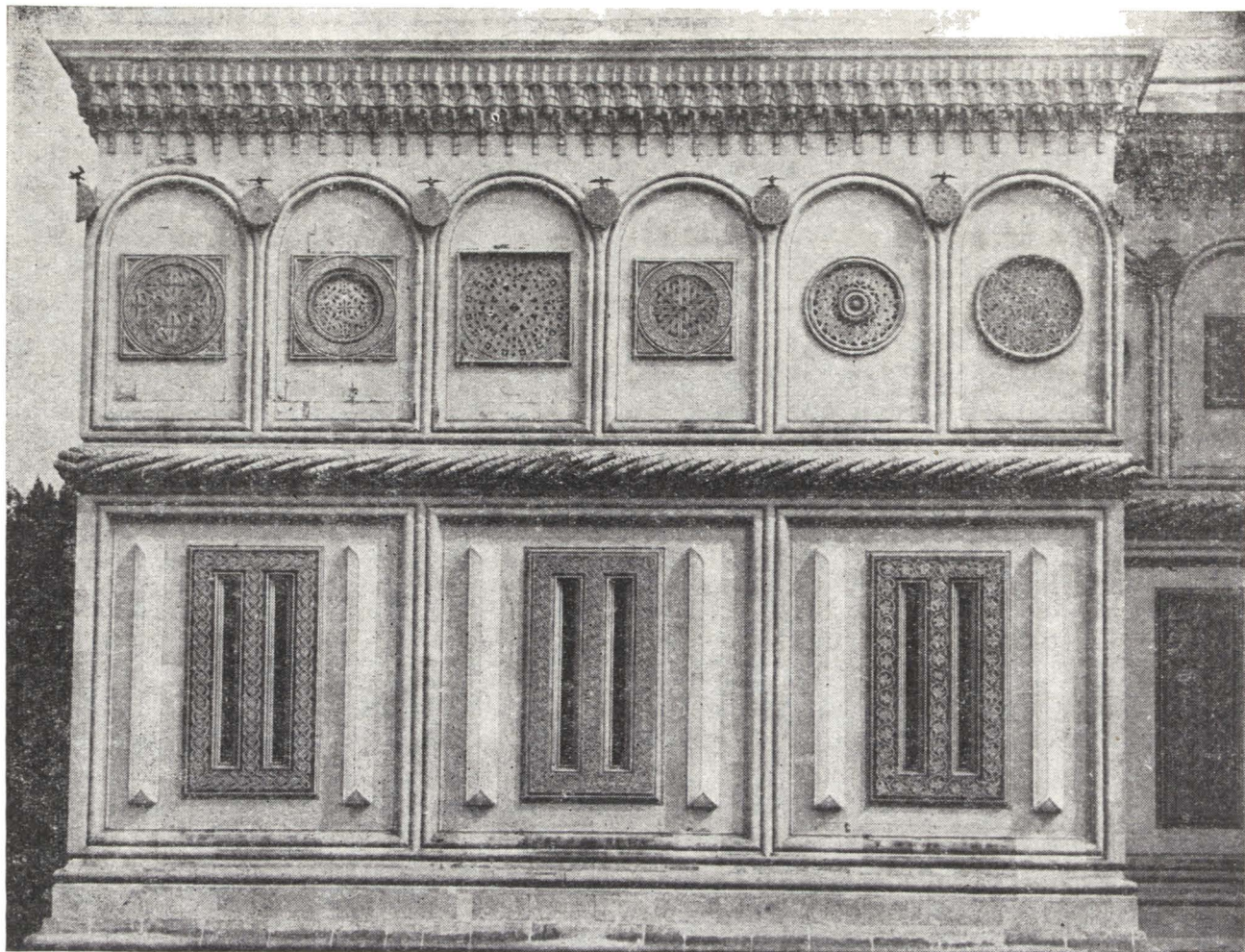


Fig. 18. — Curtea de Argeș. Biserica fostei mănăstiri. Fațada. Detaliu al părții de vest. Clișeu Combinatul poligrafic « Casa Scînteii ».

într-o oarecare măsură, și cu ctitoria de la Dealu a lui Radu cel Mare ²⁵⁰ — asupra « sfintei biserici » a lui Neagoe ²⁵¹, « tot de piatră cioplită și netezită și săpată cu flori » (fig. 18), încinsă de un brîu « împletit în trei vițe și cioplit cu flori și poliit », încununată de turle « tot cioplite cu flori și unele făcute sucite » ca și cei doisprezece stâlpi de piatră din ades invocatul pronaos, « învîrțiți foarte frumos și minunați ». Dar privirea cîrmuitorului athonit fusese reținută cu uimire nu numai de « florile » nemaivăzute pînă atunci în Țara Românească în sculptura decorativă a bisericilor, ci și de prețiozitatea materialelor ce alcătuiau ctitoria de la Argeș, de la pardoseala de marmură albă la « cerdacul » « de marmură pestriță » din fața bisericii și la culorile strălucitoare, altădată de mare preț în arta bizantină, așternute pe fațadele lăcașului fără seamăn în toată ortodoxia (« și toate scobiturile pietrelor dinafară

²⁵⁰ Vorbind despre fapte pe care le cunoștea în chip direct (N. M. Popescu, *Nifon II patriarhul Constantinopolului*, în ARMSI, s. II, t. XXXVI, 1913–1914, p. 752), Gavril Protul remarcă paramentul și decorația bisericii-necropolă a lui Radu cel Mare « care o zidise den temelie în domnia sa tot de piatră cioplită și stîlpii ușilor și fereștrile tot de marmură, cum să vede și acum biserică frumoasă și minunată; iar a o zugrăvi el n-au apucat, ce apoi s-au zugrăvit cu porunca lui Neagoe Vodă cu văpsle și cu aur » (*Viața și traiul...*, p. 14, cu folosirea unui manuscris românesc de la sfîrșitul secolului al XVII-lea).

²⁵¹ *Ibidem*, p. 27. Dacă descrierea Protului a fost cuprinsă, cum știm, și în *Letopisețul cantacuzinesc* (*Istoria Țării Românești de cînd au descălecat...*, p. 107–108), trebuie amintit că o altă cronică munteană, aceea a lui Radu Popescu, zăbovește și ea asupra ctitoriei lui Neagoe pe care, în spiritul lui Gavril Protul, autorul o admiră: « care potrivă nu avea în toată lumea, mi să pare, în meșteșugul lucrurilor ce să vād, pe den afară de piatră cioplită peste tot, și cu flori săpate peste toate pietrile și toată biserica; ce sînt atitea sute dă flori (cit) nu să află doao flori să se asămene una cu alta » (*Istoriile domnilor...*, p. 265).

le vopsi cu lazur albastru și florile le polei cu aur»). Iar dacă vom adăuga acestor strălucitoare și nobile fațade icoanele despre care iarăși Protul ne spune că erau «înpodobite tot cu aur și cu pietri scumpe» sau «ferecate cu argint curat și poleite cu aur»²⁵², dintre care știm unele exemplare «de familie», cu portretele donatorilor voievodali Neagoe și Despina²⁵³, sau altele, de foarte mari dimensiuni, destinate spațiului dintre coloanele pronaosului²⁵⁴, ca și broderiile liturgice cîndva aici adăpostite, dintre care cel puțin una ne este cunoscută și ale cărei culori fundamentale sînt, din nou, albastrul, roșul și verdele firelor de mătase așezate pe fondul de aur²⁵⁵, vom înțelege mai bine că «omul nou» Neagoe, cel ce urmărise în mod direct înălțarea și decorarea ctitoriei sale²⁵⁶, trecuse în podoaba interioară și exterioară a bisericii mănăstirii Argeșului ceva din gusturile sale — am spune chiar, din programatica sa dorință de a se distinge de toți înaintașii — în acele somptuoase străluciri ale marmurei, ale aurului și ale culorilor «de pretenție» din lumea bizantină, care puteau, toate împreună, să-l desemneze o dată mai mult pe el, patronul unui fapt de artă fără precedent pînă atunci între hotarele Țării Românești, drept vrednic și cel mai legitim urmaș al Basarabilor.

Dacă Sucevița celorlalți «oameni noi» ai evului de mijloc românesc care au fost Movileștii aduce și ea o notă de grandoare, prin dimensiunile foarte mari ale ansamblului monastic și ale lăcașului său principal — ieșit totuși din scară față de normele clasice ale artei evului mediu din Moldova, după cum ieșită din scară, în alt chip, avea să fie în aceeași vreme zvelta și eleganta Dragomirna a «omului nou» Crimca, total nouă prin elansarea-i verticală, prin spațiul interior, prin decorul de la turlă cioplit într-o viziune orientalizantă ce va reveni cîteva decenii mai târziu pe fațadele unei ctitorii domnești de data aceasta²⁵⁷ —, purtînd, mai mult încă, și o notă de strălucire prin programatic reluată pictură exterioară la modă în epoca strămoșului matern al ctitorilor, ba chiar o aură de somptuozitate prin acoperămîntul de mormînt al unuia dintre aceștia unde întîlnim, dominantă, «culoarea de pretenție» aulică, roșul vișiniu din catifeaua fondurilor unei remarcabile broderii liturgice ce degaja o atmosferă deopotrivă apuseană și orientală²⁵⁸, abia epoca de cîrmuire a «omului nou» prin excelență ce ne apare a fi fost Vasile Lupu relua fastul de sorginte bizantină pe care ctitoria lui Neagoe îl inviase. La două veacuri după căderea Constantinopolului și la mai bine de un secol după opera «noului Basarab» din Țara Românească, Moldovei îi era menit să vadă înălțîndu-se, în 1639, în tradiția cea mai bună a arhitecturii de epocă mușatină, dar cu o decorație de excepție (fig. 19), extrem de nouă în acea vreme și în nici un fel aderentă tradiției decorative moldovenești — decorație pe care doar turla Dragomirnei o putuse anunța cu treizeci de ani înainte —, lăcașul din Iași cu hramul celor Trei Ierarhi unde Vasile Lupu și-a voit necropola și pe care nimic nu a fost îndeajuns spre a-l înpodobi.

Două mărturii însemnate avem din chiar veacul ridicării Trei Ierarhilor și ambele sînt datorate unor vizitatori străini de țară, Paul din Alep și Evlia Celebi, amîndoi — și aceasta face mărturia lor admirativă cu atît mai prețioasă în înțelegerea locului bisericii lui Vasile-vodă în contextul artei epocii — veniți dintr-un somptuos Orient în care veacul al XVII-lea atinge unele culmi ale artei turco-persane, unde culoarea strălucitoare, decorul zgrăvit sau cioplit în infinite stilizări și arabescuri ajunseseră la exuberanțe rar întîlnite.

«Pe pietrele poleite din pereții de dinafară ai acestei biserici sînt, ca înpodobiri, niște figuri florante, ba chiar și înfloriturile de pe una și aceeași piatră sînt încadrate în niște ornamentații săpate, ca discuri de soare, împletituri de linii, dantele de piatră...»²⁵⁹, cu aceste cuvinte și cu comparații care urmează în textul memorialului său de călătorie, mult umblatul prin Europa, Asia și Africa Evlia Celebi evocă «mănăstirea lui Lupu Bei», cea

²⁵² Viața și traiul . . . , p. 29.

²⁵³ Istoria artelor plastice . . . , p. 273.

²⁵⁴ E. Lăzărescu, O icoană puțin cunoscută . . . , p. 196—199.

²⁵⁵ M. A. Musicescu, O broderie necunoscută din vremea lui Neagoe Basarab, în SCIA, 1958, 2, p. 43; idem, Broderia medievală . . . , nr. 30, p. 36—37.

²⁵⁶ P. Ș. Năsturel, M. Cazacu, Date noi despre Neagoe Basarab și ctitoria sa de la Curtea de Argeș, în Mitropolia

Banatului, 1967, 7—9, p. 535.

²⁵⁷ T. Voinescu, R. Theodorescu, op. cit., p. 14.

²⁵⁸ M. A. Musicescu, op. cit., p. 41—42.

²⁵⁹ A. Antalffy, Călătoria lui Evlia Celebi prin Moldova în anul 1659 (traducere din textul turcesc), în Buletinul Comisiei istorice a României, XII, 1933, p. 46—47; o traducere mai recentă în Călătorii străine despre țările române (ed. Mustafa Ali Mehmet), VI, București, 1976, p. 481.

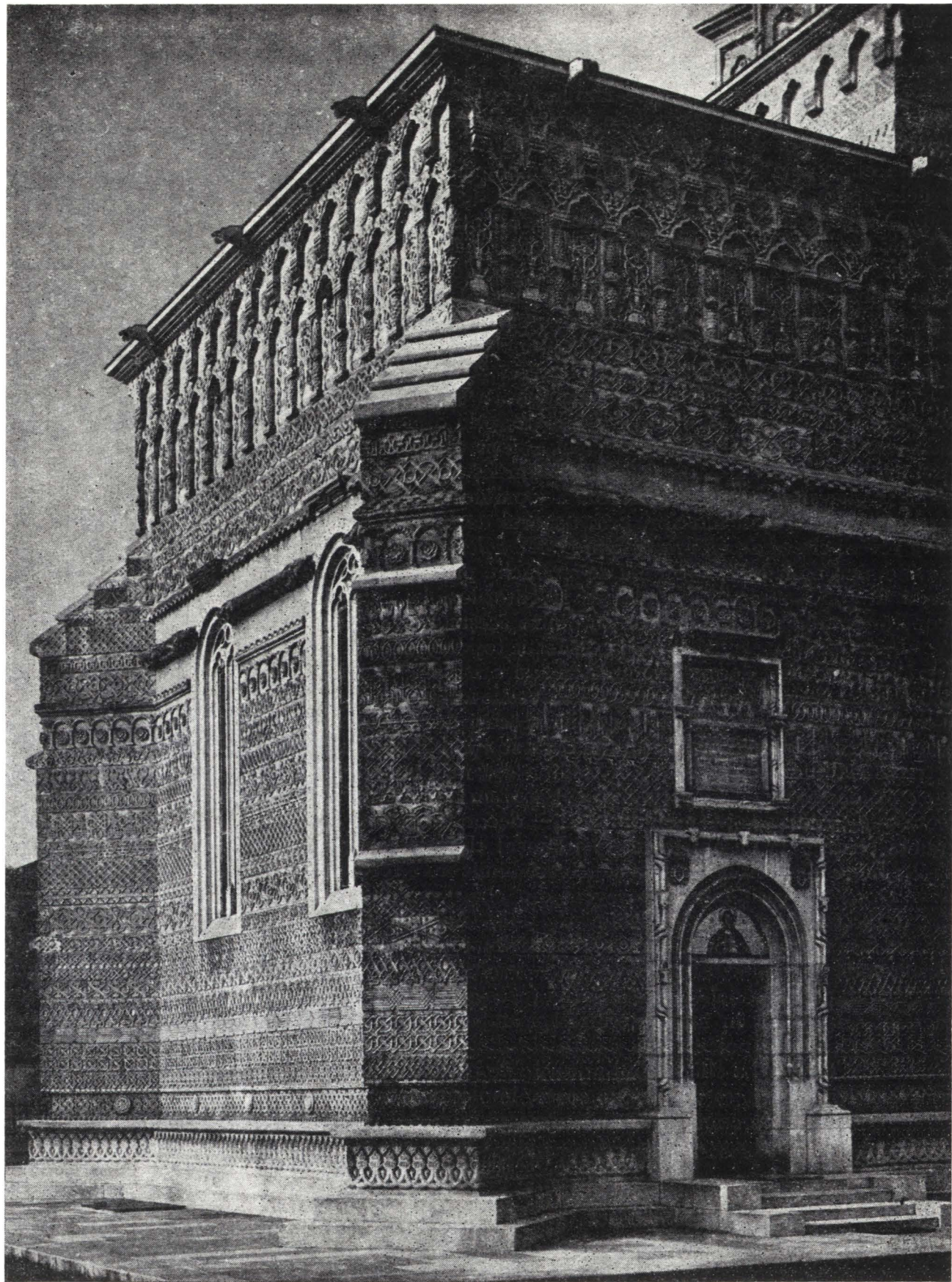


Fig. 19. — Iași. Biserica fostei mănăstiri Trei Ierarhi. Fațada. Detaliu al părții de vest. Clișeu Combinatul poligrafic « Casa Scintei ».

pe care « nu-i chip s-o descrii cu limba sau pana », « a cărei pereche nu se găsește nicăieri pe fața pământului », cu « . . . pietrele de marmură poleită » care « strălucesc și scînteie de parcă ar fi frunzele < . . . > de pe un pergament iluminat »²⁶⁰. Dacă, cîțiva ani înaintea călătorului turc, diaconul sirian al patriarhului Macarie al Antiohiei fusese și el uimit de aspectul exterior al edificiului fără asemănare, pentru el, în lumea ortodoxă, pe fațadele căruia nu era loc cît de mic care să nu fie sculptat — ne-o spune un atent vizitator ce va fi fost îndeajuns de obișnuit, de la el de acasă, cu acel autentic « horror vacui » al decorației musulmane —, el nu era mai puțin sensibil la fastul interiorului Trei Ierarhilor ce va fi arătat, poate, chiar ca în momentul tîrnosirii, Paul din Alep vizitînd Iașii în 1653; el află aici jîlțul domnesc acoperit cu catifea roșie, placat cu foiță de aur, dominat de o mică cupolă și de doi vulturi auriți²⁶¹, toate aceste elemente, de la culoare pînă la probabilul baldachin și la pasărea heraldică avînd — lucrul este știut — o semnificație precisă de suveranitate ce amintea de simbolica care înconjură pe împărații Bizanțului și de recuzita monarhilor europeni care în același veac al XVII-lea, ca și în secolul următor, s-au voit urmașii și « restauratorii » acestuia.

Mobilierul bisericii, din abanos și chiparos cu incrustații de fildeș, vasele liturgice de aur și de argint, bătute cu nestemate²⁶² — pe care le va admira și Evlia Celebi —, epitafele, poalele de icoane și dverele cu fonduri de catifea verde sau vișinie, cu fir de metal prețios și cu somptuoase chenare florale²⁶³, în fine, broderiile cu portrete voievodale precum cel al Tudoscăi și cel al lui Ioan, menitul într-o domnie munteană, cu imaginile acestora purtînd fastuoase costume « de aparat » strălucind în fir de aur și argint pe fondul roșu al catifelei²⁶⁴, adăugate celeilalte străluciri, exterioare, a broderiei din piatră aurită cu împletituri, zigzaguri, arcuri în acoladă, decor geometric și ornamente vegetale separate de briul torsadă deslușit pe o bandă de marmură cenușie²⁶⁵, vor fi creat exact impresia de bogăție, de depășire — în ordinea fastului — a tot ceea ce se făcuse pînă atunci în Moldova, impresie pe care sigur o voise ctitorul acestei biserici-necropolă de nouă dinastie, fostul mare vornic devenit domn, singurul dintre « oamenii noi » ai evului mediu românesc ajuns la suprema demnitate feudală fără a fi, într-un fel sau în altul, scoborîtor din vechiul neam domnesc.

Dar acest semn de fast aulic fără precedent în evul nostru mediu — și care își găsește corespondențe în multe direcții ale activității interne și ortodox-ecumenice a lui Vasile Lupu — era și un semn de cultură, de gust, de cunoaștere precisă de către ctitor a ceea ce era realizare mai caracteristică în arta Orientului vremii, anume în sfera decorației artistice, la fel cum pare a fi fost știută și prețuită de către același ctitor și arta apuseană a Renașterii tîrzii și a barocului ce dominaseră, la mijlocul secolului al XVII-lea, « provinciile » stilistice ale Occidentului din Europa est-centrală. Mărturie stă în acest sens cea de-a doua ctitorie a voievodului, biserica mănăstirii Golia, rezidită de Vasile-vodă și sfîrșită de singurul său fiu ajuns în scaun, Ștefăniță Lupu.

Ordonanța clasică a fațadelor de piatră — « nimeni în lume n-a excelat în arta de a construi biserici și mănăstiri din piatră de talie și sculptată ca voievodul Vasile », scria Paul din Alep²⁶⁶ prețuind, nu întîmplător, tocmai noblețea materialului din care erau înălțate ctitoriile acestui domn —, cu pilaștri încununați de capiteli corintice, cu frontoane triunghiulare la ferestre — și unele și celelalte datorate, desigur, unor ecouri italiene, venite poate și prin Polonia²⁶⁷ —, este cea care pune pecetea hotărîtor occidentalizantă pe această ctitorie a lui Vasile Lupu și a fiului său (fig. 20), fără ca relieful plat, orientali-

²⁶⁰ A. Antalffy, *op. cit.*, p. 43–44; *Călători...*, p. 479.

²⁶¹ *Voyage du Patriarche Macaire d'Antioche* (ed. B. Radu) (în *Patrologia Orientalis*, t. XXII, fasc. 1, Paris 1930), p. 187; descrierea Trei Ierarhilor în *ibidem*, p. 182–191; vezi și *Călători...* (ed. M.M. Alexandrescu-Dersca Bulgaru), p. 49.

²⁶² *Voyage...*, p. 188–189 (pentru călătorul sirian, în părțile răsăritene ale Europei nu exista o biserică care să egaleze pe cea de la Trei Ierarhi, *ibidem*, p. 190); A. Antalffy, *op. cit.*, p. 46; *Călători...*, p. 50, p. 481.

²⁶³ M. A. Musicescu, *op. cit.*, cat. nr. 48–54; p. 43–44.

²⁶⁴ *Ibidem*, cat. 56–57, p. 44–45.

²⁶⁵ N. Grigoraș, *op. cit.*, p. 12.

²⁶⁶ *Voyage du Patriarche...*, p. 170, călătorul oriental remarcînd faptul că în Moldova, în Țara Românească și în Rusia monumentele erau înălțate îndeobște din piatră brută (și, adăugăm, din cărămidă; *Călători...*, p. 39).

²⁶⁷ Vezi și R. Popa, *Mănăstirea Golia*, București, 1966, p. 11, p. 13.



Fig. 20. — Iași. Biserica fostei mănăstiri Golia. Clișeu Combinatul poligrafic « Casa Scînteii ».

zant, cu ornamente vegetal-florile și heraldice, de la ancadramentele de marmură ale intrărilor în biserică ²⁶⁸ să o altereze întrucîtva; mai mult, ea sporește convingerea noastră că un voievod care a putut patrona înălțarea a două monumente atît de total diferite ca viziune stilistică, care a putut folosi arhitecți și pietrari atît de deosebiți ca formație, în ambianțe diametral opuse, precum « Trisfetitele » și Golia — aidoma aceluia mare spătar din neamul Cantacuzineștilor care, cîteva decenii mai tîrziu, în Țara Românească, avea să ridice și el, într-un același moment ctitoricesc, în anii din jurul lui 1700, la Colțea și la Fundeni, lăcașuri cu portaluri de Renaștere tîrzie italiană și altele cu fațade ritmate de stucaturi exotice, de îndepărtate origini musulmane, colorate cu roșu cinabru, cu albastru cobalt, cu verde și auriu ²⁶⁹ — era un spirit avizat și extrem de larg, înnoitor pe multe planuri,

²⁶⁸ Ibidem, p. 26.

²⁶⁹ C. Popa, D. Năstase, *Biserica Fundenii Doamnei*, București, 1969, p. 28—30; C. Nicolescu, *Le Proche-Orient*

et la conception décorative de l'art roumain et de l'art balkanique, în RESEE, 1, 1976, p. 21.

doritor de frumusețe, de o frumusețe sonoră și care să impresioneze, dar să și deschidă orizonturi sensibile, așadar un « om nou » în sensul cel mai adânc și mai precis al noțiunii.

În ciuda operei sale ctitoricești cu mult mai vaste, cantitativ vorbind, cu izvoare și consecințe cu mult mai profunde în evoluția artei locale, cu un același gust sigur și cultivat, Constantin Brîncoveanu, celălalt « om nou » ilustru al secolului al XVII-lea, nu a atins, în sfera fastului, a prețiozității operelor, realizările artistice patronate de Vasile Lupu. Așa cum am văzut, legăturile cu tradiția voievodală anterioară din Țara Românească erau o constantă pe care Constantin-vodă a înțeles să o urmărească, însoțind-o de un realism lucid ce a caracterizat, se pare, mentalitatea și acțiunile marelui logofăt din Brîncoveni urcat în 1688 în scaun. Și totuși, cum era firesc, odată devenit domn ctitoriile sale se deosebesc sensibil de simplitatea unor biserici precum cele de la Potlogi și Mogoșoaia înălțate de Brîncoveanu ca boier încă — la cea din urmă lucrările s-au încheiat cu numai o lună înaintea neașteptatei sale înscăunări ²⁷⁰ —, chiar bogat împodobite și « modernele » case domnești pe care le va adăuga amintitelor două biserici boierești tradiționale trădînd la unul și același ctitor o limpede schimbare de concepție asupra rolului și a demnității unui patron încoronat al artei și culturii.

Ca și Sucevița în cazul Movileștilor, mănăstirea de la Hurezi, principala ctitorie brîncovenească, impresionează înainte de toate prin vastitatea ansamblului — de altfel extrem de armonios și admirabil implantat în peisaj —, iar calitatea pe care așezămîntul o căpăta, nu mult după încheierea lucrărilor de aici, din partea patriarhiei de la Constantinopol, aceea de stavropighie ²⁷¹, indică limpede rangul pe care voia să i-l dea, între toate mănăstirile țării, ctitorul ce se reprezentase cu toată « dinastia » în fresca de aici și care dorea să-și aibă tot aici mormîntul. Într-o vreme în care, ca niciodată pînă atunci în Țara Românească, gustul ctitorului-voievod și al celor din jurul său, cultivații Cantacuzini în primul rînd ²⁷² — așa cum îl impusese în sculptura decorativă și în pictura murală biserica principală de la Hurezi —, se răsfrîngea în absolut toate construcțiile, religioase sau laice, ale aceluiași voievod și ale marilor boieri și ierarhi ai țării; într-o epocă în care noutatea cea mare în artă era, desigur, bogăția, exuberanța decorului vegetal, floral și animalier cioplit în piatră și în lemn, ca și concepția asupra locuinței marilor potențați — aducînd, între altele, în această direcție, ecouri, ale artelor tiparului ²⁷³ sau ale arhitecturii de ambianță renașcentistă și barocă, dintr-o întîlnire a tradițiilor decorative și constructive autohtone cu o probabilă sursă italiană, într-un timp în care arta Italiei, și îndeosebi cea a Veneției, cunoștea momentul decisiv al difuziunii sale europene ²⁷⁴ —, locul unui « om nou » încă medieval, bogat, cult, nespus de atașat tradiției și foarte deschis, totodată, către tot ce era de « ultimă oră » în arta Orientului turcesc ²⁷⁵ și în aceea a Occidentului barocului, apare cu atît mai mult drept hotărîtor pentru destinele culturii de el patronate.

Celui din urmă « om nou » ctitor medieval în țările române care a fost Nicolae Mavrocordat, urmaș al Brîncoveanului și în ordinea cronologiei și în aceea a mentalității, nu îi rămînea decît să se conformeze canoanelor artistice cu atîta autoritate înstăpînite în timpul domniei acestuia, biserica de la Văcărești, aflată în mijlocul celui mai amplu ansamblu mănăstiresc din Țara Românească, integrîndu-se din plin, stilistic, epocii brîncovenești a artei noastre vechi. Iubitor — într-o măsură pe care nu o vom mai

²⁷⁰ N. Iorga, *Viața și domnia . . .*, p. 158 și urm.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 162.

²⁷² Despre rolul de mecenai al acestora și al lui Brîncoveanu are reflecții interesante T. Voinescu (*Observații asupra stilului brîncovenesc. Portalul*, în SCIA, 1968, I, p. 8, p. 17). Este de remarcat faptul că la unele importante ctitorii ale lui Constantin Brîncoveanu, investite și cu un sens « istoric » mai adînc, precum cele de la Hurezi și Tirgoviște, ispravnicii ce au supravegheat direct activitatea de pe șantierul de aci au fost niște Cantacuzini, anume Pirvu Cantacuzino și Mihai Cantacuzino (vezi cronică lui Radu Greceanu, în *Cronicari munteni*, II, p. 32, p. 55).

²⁷³ T. Voinescu, *op. cit.*, p. 10 și urm.

²⁷⁴ F. Haskell, *op. cit.*, p. 283, p. 375 și urm., p. 422 și urm., p. 506 și urm.

²⁷⁵ În această perspectivă ar merita să fie cercetată într-o zi legătura dintre arta brîncovenească și acel stil « lalé » (« al lălelei ») care a dominat arta otomană, începînd cu aceea a curții sultanului Ahmed al III-lea, în primele trei decenii ale secolului al XVIII-lea (C. E. Arseven, *L'Art turc depuis son origine jusqu'à nos jours*, Istanbul, 1939, p. 90, fig. 166; p. 175), stil din care regăsim multe elemente decorative, aidoma tratate, în ctitoriile voievodului din Țara Românească.

regăsi la cu mult mai « modernul » său fiu și succesor, Constantin ²⁷⁶ — al unui anume fast aulic de care se înconjurase și Constantin Brîncoveanu, fast întilnit, de pildă, în sculptura luxuriantă de la portalul din pridvorul (fig. 21) și de la coloanele din interiorul bisericii (fig. 22) de la Văcărești — « la plus belle que je conoisse aux Grecs » ²⁷⁷ avea să comenteze, în același veac în care ea fusese ctitorită, Jean Claude Flachat, călător, « artist și negustor » francez cu o anume experiență a Levantului ortodox ²⁷⁸ —, Nicolae-vodă Mavrocordat încheia medievalul șir al voievozilor « oameni noi » pentru care dimensiunile monumentelor și împodobirea lor de excepție — în deplin consens sau în totală ruptură cu tradiția — trebuiau și ele să reflecte un program politic unde omologarea unanimă a reușitei lor sociale era cheie de boltă.

Au slujit și aci, la Văcărești — într-o mănăstire închinată Sf. Mormînt ²⁷⁹ —, la tîrnosirea vastei biserici în 1722, arhieriei străin ²⁸⁰, așa cum în 1707, la sfințirea bisericii bucureștene a Sf. Gheorghe cel Nou — și ea închinată Locurilor Sfînte ²⁸¹ — slujba fusese condusă, la cererea lui Constantin Brîncoveanu, de însuși patriarhul Hrisant al Ierusalimului înconjurat de mitropoliți balcanici ²⁸², cum în 1641 la aducerea de către Vasile Lupu, la Trei Ierarhi, a unor relicve vestite în întreaga Europă orientală slujiseră, trimiși fiind de patriarhul ecumenic Partenie, trei mitropoliți — de Heracleea, de Adrianopol și de Paleopatra ²⁸³ —, sau cum, în fine, în 1517, la sfințirea bisericii-necropolă a « ighimonului » Neagoe fusese prezent, ne-o spune iarăși Gavril Protul, « Teolipt Țarigrădeanul care este patriarh a toată lumea », cu patru mitropoliți balcanici — de la Seres, Melnic, Sardica și Midia —, cu toți egumenii Sfetagorei în frunte cu cei de la Lavra și Hilandar, de la Vatopedi și Cutlumuz ²⁸⁴. Dacă am readus în minte toate aceste exemple de strălucite adunări, soboruri de ierarhi cu odăjdii bogate și titluri pline de pompă, chemați cu scopuri politice și culturale programatice sau veniți după milă domnească la serbări fastuoase și în împrejurări deosebite legate de viața unuia sau altuia dintre lăcașurile ctitorite de « oamenii noi » ai evului mediu românesc, este pentru a oferi încă o dovadă a mentalității aulice, de bună tradiție bizantină, pe care asemenea ctitori de la Dunăre și Carpați au împărtășit-o de-a lungul a trei veacuri, într-o impresionantă și plină de rezonanțe acțiune de patronaj.

★

Strălucitele soboruri de arhieriei și călugări străini veniți în țările române la inițiativa lor sau la aceea a voievozilor români din secolele XVI, XVII și XVIII, menite a ridica în ochii creștinătății ortodoxe ctitoriile acestora din urmă, erau posibile în primul rînd grație faptului cultural ce constituie un capitol important al istoriei noastre medievale, anume abia menționata operă de patronaj de dimensiuni geografice și de însemnătate morală și materială foarte vaste, cu un răsunet particular în întreaga istorie a Orientului creștin

²⁷⁶ N. Iorga, *Le Despotisme éclairé dans les pays roumains au XVIII^e siècle*, în *Bulletin des Sciences Historiques en Europe orientale*, f. a., p. 107.

²⁷⁷ Apud idem, *Călătoria lui Flachat*, în *Știri nouă despre biblioteca Mavrocordatilor și despre viața muntenească în timpul lui Constantin Vodă Mavrocordat*, în *ARMSI*, s. III, t. VI, 1927, p. 166.

²⁷⁸ Idem, *Știri nouă* . . . , p. 146—148.

²⁷⁹ O aflăm de la secretarul lui Constantin-vodă Mavrocordat, grecul Daponte (C. Erbiceanu, *op. cit.*, p. 182).

²⁸⁰ Ne-o spune Radu Popescu în cronică sa (*Istoriile domnilor* . . . , p. 546).

²⁸¹ *Inscripțiile medievale* . . . , nr. 382, p. 379.

²⁸² N. Iorga, *Viața și domnia* . . . , p. 170; cu amănunte este istorisit episodul de către Radu Greceanu (*Croniciari munteni*, II, p. 151—153).

²⁸³ O spunea, la Trei Ierarhi, inscripția pusă lingă moaștele sf. Paraschiva în zilele mitropolitului-cărturar Varlaam și ale voievodului Vasile Lupu: « și a trimes această bună comoară cu trei fericiți mitropoliți: chir Ioanichie de

Heracleea, chir Partenie de Adrianopol și chir Teofan al Palaiopatrei » (N. Iorga, *Inscripții din bisericile* . . . , II, București, 1908, p. 52).

²⁸⁴ *Viața și traiul* . . . , p. 29. La capătul cercetării acestui aspect ctitoricesc ținînd de o concepție fastuoasă a înălțării și a decorării monumentelor, a celebrării lor cu anumite ocazii solemne, abia dacă mai este nevoie să adăugăm că ea nu trebuie în nici un caz socotită ca o eventuală propensiune permanentă a culturii noastre plastice, ba chiar a mentalității românești de-a lungul evului mediu, și mai ales în secolul al XVII-lea cînd se plasează cele cîteva momente caracteristice din acest punct de vedere, de la Movilești la Vasile Lupu și de la Cantacuzini la Brîncoveanu. Profund tradiționalistă ca spirit — în ciuda atîtor notabile innoiri —, echilibrată și sobră, arta medievală românească, mentalitatea românilor erau mai curînd străine unor exagerări de acest tip (vezi remarcile foarte juste, în acest sens, ale lui Al. Dușu, *Umanității români* . . . , p. 119), exagerări de care aveau nevoie însă, mai mult ca oricine, tocmai « oamenii noi » de care a fost vorba aici.

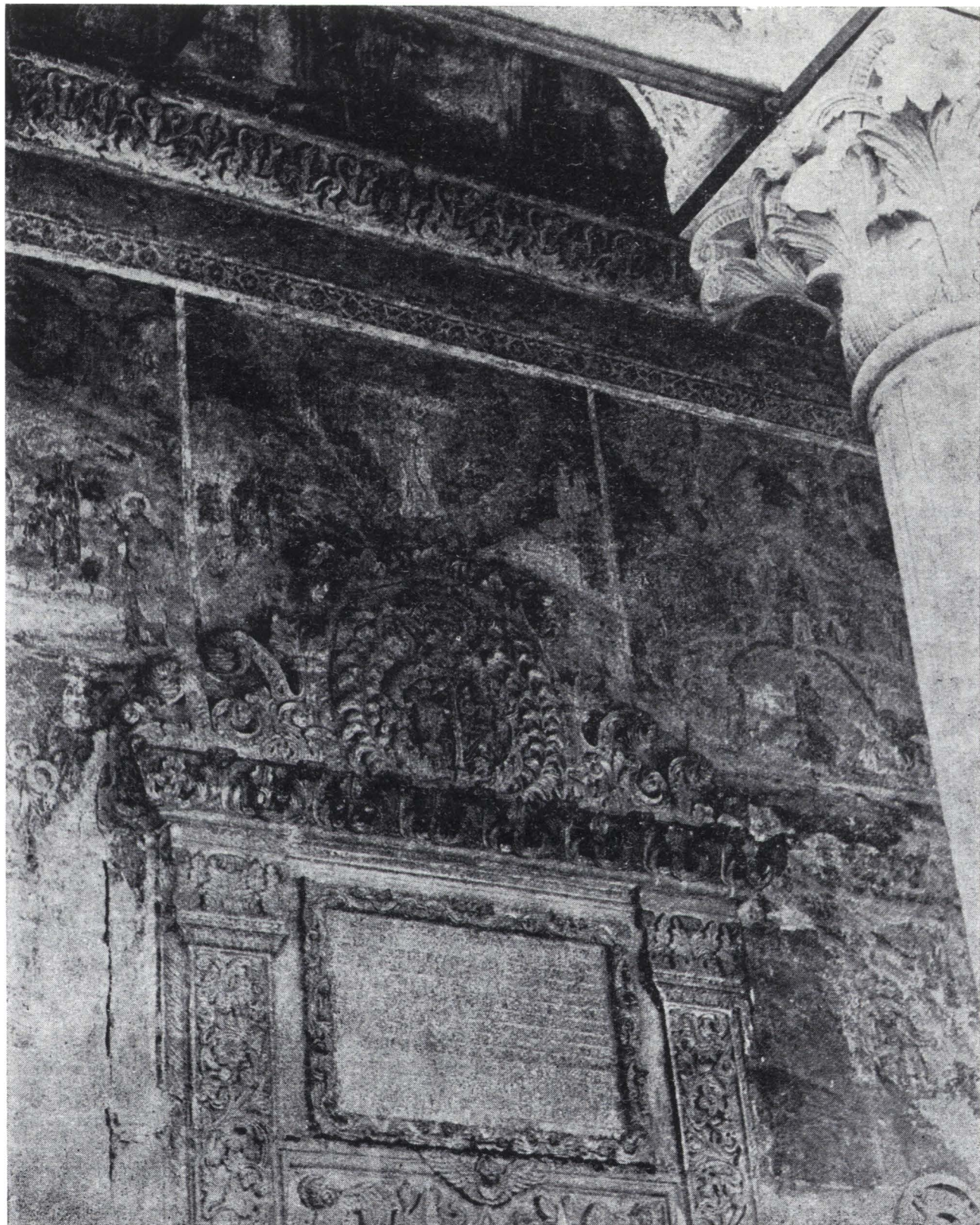


Fig. 21. — Văcărești. Biserica fostei mănăstiri. Pridvor. Detaliu cu portal. Foto Angela Moțica.

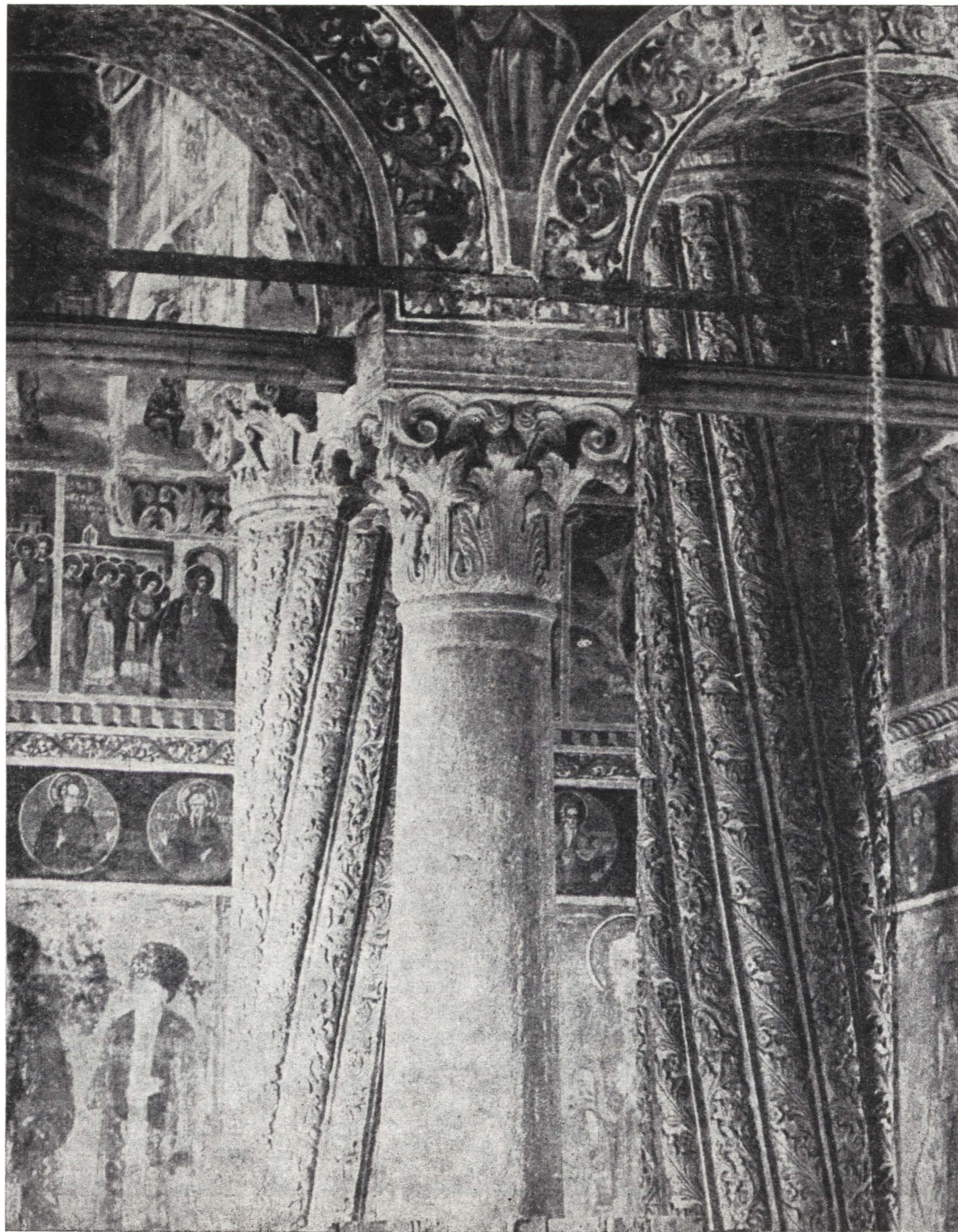


Fig. 22. — Văcărești. Biserica fostei mănăstiri. Pronaos. Detaliu cu coloane. Foto Angela Mojița.

în evul mediu. Ne referim la acea *patronare a ortodoxiei sud-est europene și orientale* ce a conferit îndeosebi — sau, mai bine spus, aproape numai — amintirilor «oameni» noi ai trecutului românesc calitatea de protectori ai uneia dintre cele mai interesante și creatoare arii de cultură din Europa răsăriteană și din Orientul apropiat la sfârșitul evului mediu, protectori care, precum altădată vechii voievozi Basarabi și Mușatini, de la Vladislav I pînă la Ștefan cel Mare și Vlad Călugărul, au fost dăruitori plini de munificență la marile așezăminte de la Athos și sprijinitori ai patriarhilor de la Constantinopol.

Căderea Imperiului bizantin și a statelor feudale balcanice sub stăpînirea Semilunei, situația nu o dată precară, în timpul turcocrăției, a Patriarhatului ecumenic și a celorlalte patriarhate ortodoxe ale Răsăritului otoman, de la Alexandria, Antiohia și Ierusalim, a făcut din singurii cîrmuitori ortodocși ai sud-estului european aflați într-o demnitate suverană — voievozii Moldovei și ai Țării Românești —, după 1500 și pînă către 1700, fireștii principali protectori ai bisericii răsăritene, continuatori nu numai ai voievozilor români din secolele XIV și XV, dar și ai dispăruților împărați și mari dregători bizantini, ai țarilor, cnejilor și despoților bulgari și sîrbi, într-o acțiune de patronaj ce venea să aducă o glorie cu atît mai mare, o poziție « internațională » cu atît mai eminentă domnilor de la Argeș, Tîrgoviște și București, de la Suceava și Iași în ochii bisericii ortodoxe, ai tuturor celor ce ascultau de ea în imperiul sultanilor, o recunoștință cu atît mai efectivă — tradusă în laude și mulțumiri, în hiperbolice comparații ale voievozilor români cu vestiți protectori ai creștinătății de la începuturile acesteia încă —, cu cît sprijinul lor era mai substanțial. Și cum o asemenea recunoaștere, laudă și preamărire « ecumenică » erau cu atît mai virtuos necesare acelor care prin ctitorii și prin alte acte căutau să dobîndească recunoașteri morale și legitimări dinastice chiar înlăuntrul hotarelor voievodatelor românești peste care cîrmuiau, era în ordinea firească a lucrurilor ca « oamenii noi », urmași în scaun ai voievozilor din neamurile basarabesc și mușatin, să devină și cei mai fervenți și mai însemnați patroni ai întregii ortodoxii răsăritene prin lăcașuri și daruri pretutindeni făcute.

Moștenitor, din acest punct de vedere, și al Basarabilor « cei vechi », dar și, nu mai puțin, al Craioveștilor ce au fost ctitori la Athos²⁸⁵, Neagoe s-a ilustrat, o știm, prin numeroase danii și ctitorii oferite aci, ca și la Meteore, la Constantinopol, la Sinai și la Ierusalim — cel ce ne-o spune era și cel mai autorizat a le cunoaște, ca mai mare peste Sf. Munte²⁸⁶ —, mult mai multe decît în interiorul Țării Românești²⁸⁷, ceea ce este simptomatic pentru mentalitatea « noului Basarab ». Ele veneau să întrească, în fapt, actul ctitoricesc de excepție de la biserica Argeșului, cea pe care același Gavril Protul, comparînd-o cu bizantina Sf. Sofia și cu străvechiul templu din Ierusalim²⁸⁸, o pune, în spiritul hiperbolic al vremii, într-o perspectivă istorică și geografică ce și-l revendica pe Neagoe — găsindu-i înaintași iluștri pînă la împăratul Iustinian și la regele Solomon al Vechiului Testament —, în programul de propagandă internă și externă al darnicului voievod pentru legitimarea propriei domnii și a dinastiei căreia i se voia începător.

Dacă prin danii — e drept, mult mai modeste — la Muntele Athos²⁸⁹, Ieremia-vodă s-a arătat un demn continuator al bunicului prezumtiv și al străbunicului pe linie maternă, și dacă neamul boieresc al Movileștilor, devenit familie domnească, și-a manifestat protecția asupra creștinilor din Orient prin ajutoarele date importantei biserici ortodoxe din Liovul Poloniei²⁹⁰, vom constata cum comunitatea acesteia din urmă avea să fie cea care, precum

²⁸⁵ M. Neagoe, *op. cit.*, p. 31, p. 97.

²⁸⁶ *Viața și traiul...*, p. 23–25, p. 29–33; pentru daniile lui Neagoe Basarab la Athos și Meteore, vezi M. Beza, *Urne românești în Răsăritul ortodox*, ed. a II-a, București, 1937, p. 41, p. 44, p. 47, p. 53, p. 56, p. 83.

²⁸⁷ M. Neagoe, *op. cit.*, p. 220–221; D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 103.

²⁸⁸ Vezi nota 99 (« Și așa vom putea spune cu adevărat că nu este așa mare și sobornică ca Sionul, carele îl făcu Solomon, nice ca sfînta Sofia, care o <au> făcut marele împărat Iustinian, iară cu frămseșea este mai predeasupra

acelora »). În *Învățăturile* lui Neagoe către fiul și succesorul său Teodosie istoria zidirii templului din Ierusalim este amintită (*Învățăturile...*, p. 150–151; vezi și D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 299), compararea acestuia cu monumentul de la Argeș în scrierea lui Gavril Protul indicînd aici, desigur, un « topos » al literaturii epocii.

²⁸⁹ N. Iorga, « *Doamna* »..., p. 1030; adăugăm că la Sinai se găsea un evangheliar cu miniaturi, din 1598–1599, dăruit de către Ieremia Movilă (M. Beza, *op. cit.*, p. 10).

²⁹⁰ N. Iorga, *op. cit.*, p. 1024; D. Ciurea, *op. cit.*, p. 328.

altă dată Gavril Protul în cazul Neagoe, îl va compara, pentru dărnicia sa, pe « omul nou » Vasile Lupu, ce urmasse peste ani în scaunul moldovenesc lui Ieremia Movilă, cu magnificul protector al bisericii din vechime, Iustinian ²⁹¹, marcînd prin aceasta nu numai un moment de flaterie domnească prilejuit de ajutoarele date, obișnuit în cele din urmă în mentalitatea epocii, ci și o efectivă recunoaștere « internațională » a meritelor pe care, încă mai răsunător, i-o vor acorda ctitorului Trei Ierarhilor conducătorii supremi ai bisericilor Orientului ortodox. Patron și protector al acestora într-o măsură pe care nimeni nu o va împlini între toți voievozii « oameni noi » ai evului mediu românesc — așa cum fastul Trei Ierarhilor nu avea să fie egalat de nici una dintre ctitoriile lor —, Vasile Lupu își câștigase, prin danii și ajutoare, dreptul suveran de a se amesteca « imperial » în afacerile Patriarhiei din Constantinopol ²⁹², de a dojeni pe mitropoliții din jurul acesteia ²⁹³, făcea să fie aleși egumeni din mănăstiri din voievodatul său în scaunul patriarhal al Ierusalimului ²⁹⁴, primea în Moldova vizite ale unor patriarhi ai Orientului ²⁹⁵, își avea numele său și cele ale membrilor familiei lăudate în toate bisericile ortodoxiei drept mulțumire pentru ajutorul însemnat dat în momente critice Patriarhatului ecumenic ²⁹⁶, se înconjura cu învățați teologi și mari demnitari ai aceleiași ortodoxii, precum Meletie Sirigul ²⁹⁷, și ajungea să patroneze în 1642 — ca altădată basileii celei « de a doua Rome » — un sinod în chiar reședința sa ieșeană, lângă zidurile înflorate în piatră și lângă scînteierile somptuoase ale principalei sale ctitorii de curînd încheiate, dăruite cu relicve vestite în toată creștinătatea răsăriteană.

Fără a atinge aura « bizantină », de sprijinitori ai întregii acestei creștinătăți ortodoxe, pe care o căpătase Vasile Lupu, în veacul ce a urmat domniei acestuia voievozii cei mai însemnați întru faptă ctitoricească au fost și ei, în măsuri diferite, patroni ai Orientului creștin, continuînd și aci, odată ajunși în scaunul Țării Românești — așa cum nu putuse să o facă, lipsit de antecedente genealogice ilustre, amintitul domn al Moldovei —, o tradiție de familie. Vizite de patriarhi — de la Stambul, din Antiohia, din Alexandria — va primi, astfel, ca și înaintașul și unchiul său Șerban-vodă ²⁹⁸, Constantin Brîncoveanu ²⁹⁹, și tot acest nepot al Cantacuzinilor va arbitra unele neînțelegeri interne ale bisericii orientale — precum între călugării de la Sinai și patriarhia Ierusalimului ³⁰⁰ —, va stăruii pentru numiri de înalți ierarhi la Constantinopol ³⁰¹ și va sprijini cultural pe ortodocșii din îndepărtatul Alep ³⁰²; după cum celălalt « om nou » al anilor 1700, Nicolae Mavrocordat, va ajuta Sf. Mormînt închinîndu-i propria sa ctitorie-necropolă ³⁰³, urmînd aci, desigur, pilda înaintașilor din scaunul Țării Românești, dar și pilda tatălui său Exaporitul, ce fusese nu

²⁹¹ Vezi nota 114.

²⁹² N. Iorga, *Vasile Lupu ca următor . . .*, p. 219.

²⁹³ *Ibidem*, p. 231–232.

²⁹⁴ *Ibidem*, p. 299; pentru daniile lui Vasile Lupu la Ierusalim, vezi M. Beza, *op. cit.*, p. 26–27.

²⁹⁵ N. Iorga, *op. cit.*, p. 228.

²⁹⁶ *Ibidem*, p. 218.

²⁹⁷ *Ibidem*, p. 215.

²⁹⁸ *Istoria Țării Românești de cînd au descălecat . . .* p. 220; Șerban-vodă Cantacuzino și-a legat numele și de unele ctitorii de la mănăstirea athonită Ivron (M. Beza, *op. cit.*, p. 52). Tot el a patronat, cu limpezi interese politice, pentru întreaga suflare elenă din Imperiul otoman, ediția grecească a Bibliei tipărită de Glykis la Veneția, în 1687, cu un an înaintea apariției cunoscutei versiuni românești a aceleiași scrieri, la București, în 1688, sub același patronaj cantacuzinesc (V. Cîndea, *Semnificația politică a unui act de cultură feudală*, în *Studii*, 3, 1963, p. 654–655).

²⁹⁹ N. Iorga, *Viața și domnia . . .*, p. 178, p. 192.

³⁰⁰ *Ibidem*, p. 184.

³⁰¹ *Ibidem*.

³⁰² *Ibidem*, p. 182 și urm.; în afară de liturghiere și ceas-

loave greco-arabe tipărite la Snagov și București, în 1701 și 1702, pentru folosința creștinilor din părțile păstorite de patriarhul Antiohiei (I. Bianu, N. Hodoș, *op. cit.*, nr. 130, p. 423–433; nr. 137, p. 442–447; p. 539–540), avem în vedere cunoscuta psaltire arabă tipărită la Alep în 1706 cu ajutorul lui Constantin-vodă, cel comparat în prefață cu ilustrul său omonim, primul împărat creștin, Constantin cel Mare (*ibidem*, nr. 154, p. 469–477). Cit despre alte acțiuni de munificent patronaj artistic și cultural, în lumea ortodoxă, datorate celui pe care inscripția unui portret al său din 1692 aflat la Sinai îl numește « Constantinus Brankovan Supremus Valachiae Transalpinæ Princeps » — înfățișîndu-l cu atribuite heraldice și « de aparat » amintind de portretul brodat al lui Ieremia Movilă —, mărturiile sînt numeroase la Athos, în Patmos și în alte părți (M. Beza, *op. cit.*, p. 12, p. 46, p. 186).

³⁰³ Vezi nota 279; Nicolae-vodă îl are, dealtfel, drept oaspete pe patriarhul Ierusalimului, Hrisant (*Istoriile domnilor . . .*, p. 557, p. 574); pentru alte danii ale lui Nicolae Mavrocordat în Orientul ortodox, făcute înainte de a deveni domn, ca și în timpul cîrmuirilor sale românești, vezi M. Beza, *op. cit.*, p. 186, p. 196).

numai un « protector al patriarhilor » — cum îl socoteau diplomați occidentali acreditați pe lângă Sublima Poartă³⁰⁴ —, ci și unul al Locurilor Sfinte³⁰⁵.

★

Acești ctitori « oameni noi » ai evului mediu târziu românesc, cărora izvoarele timpului și monumentele de ei ridicate — prin opera zugravilor, a pietrarilor, a argintarilor și a arhitecților rămași în unele cazuri anonimi — le-au subliniat în fel și chip, le-au exaltat chiar, pe alocuri, personalitatea, care și-au afirmat pe căi felurite, deschis sau discret, legătura cu o tradiție voievodală de la care se revendicau — cea a epocilor de glorie și de independență ale Moldovei și Țării Românești —, care au dorit să fie întemeietorii unor noi « dinastii » menite a deveni pentru viitor, la rându-le, tradiție și ale căror simboluri nepieritoare trebuiau să fie lăcașurile de excepție pe care le-au înălțat, purtând pecetea heraldică a unei singularități sociale eminente, înconjurându-se în ctitoriile lor — și nu numai aici — de eleganță și fast, voind a-și arăta bogăția și puterea nu numai prin opera ctitoricească din țară, ci și printr-o vastă acțiune de patronaj asupra creștinătății răsăritene aflate sub turci, au fost cu toții — și aceasta este o nouă și ultimă trăsătură ce-i unește și care le explică mai adânc rostul în istoria vechii noastre arte — *oameni de cultură ei înșiși sau înconjurați de cei mai aleși oameni de cultură ai țării din vremea lor*, aidoma tuturor importanților mecenai ai Europei medievale, renașcentiste și moderne.

Într-un peisaj de umanism cultural specific evului mediu târziu, ajuns la expresii ale unui autentic « raționalism ortodox » către 1700³⁰⁶, cu deschideri spre cultura apuseană a Renașterii, a clasicismului și a iluminismului, dar înainte de toate cu adânci legături spirituale cu tradiția cea mare a Bizanțului³⁰⁷ ce conferea un plus de unitate culturii românești a secolelor XVI, XVII și XVIII³⁰⁸, atît la nivelul feudal și aulic — al marilor boieri și ierarhi cultivați, al mediului curților domnești —, cît și, în forme specifice, la acela popular — al micilor clerici, al boiernașilor și dregătorilor mărunți, « de plaiuri » și « de văi », al țăranilor chiar³⁰⁹ —, tot mai bine știut pentru secolul al XVIII-lea și pentru primele decenii de după 1800, profilul spiritual al acestor ctitori-« oameni noi » se definește și mai bine.

Știm astfel că fiecare dintre ei era, prin forța lucrurilor, călătorit în centre de cultură prestigioase ale Orientului musulman în frunte cu Constantinopolul unde a umblat, probabil, și deschizătorul tipologiei pe care o propunem, Neagoe Basarab³¹⁰, și unde se formase integral cel ce o încheia, Nicolae Mavrocordat, în timp ce Movileștii cu atîtea legături în Polonia — acolo unde învățaseră cărturarii moldoveni de frunte ai veacului, ca Grigore Ureche și Miron Costin —, ca și Cantacuzinii cei cu studii în Italia, cunoșteau deopotrivă și lumea renașcentist-tîrzie a Europei centrale și apusene, pe care nu o ignora nici Vasile Lupu, dacă judecăm după fațadele Goliei, și nici Brîncoveanu.

Erau, fiecare dintre aceștia — și numai în acest fel se poate explica gustul lor atît de personal în calitate de ctitori —, nu numai « oameni noi », ci și oameni cultivați, mai mult decît supușii lor și decît nivelul obișnuit al feudalității românești, erau înconjurați de cei mai aleși cărturari ai voievodatului și în legături cu personalități ilustre ale culturii Orientului și Occidentului: așa Neagoe Basarab — moștenitor al Craioveștilor, cei al căror nivel cultural s-a tradus în ctitorirea Bistriței — care vorbea și scria în slavona sîrbească, știind poate și greaca (învățate prin îndrumătorul său spiritual, balcanicul Nifon, fostul patriarh ecumenic³¹¹), care purta corespondență cu « marele retor » al Patriarhiei ecu-

³⁰⁴ N. Camariano, *op. cit.*, p. 67.

³⁰⁵ *Ibidem*, p. 57 și urm.

³⁰⁶ Al. Dușu, *op. cit.*, p. 123.

³⁰⁷ *Ibidem*, p. 36.

³⁰⁸ *Ibidem*, p. 89. Ne aflăm, în aceste părți de lume — și împrejurarea este esențială pentru aspectul aici discutat —, în chiar epoca triumfului ideii « innobilării prin cultură » a omului: V. Cîndea, *Les intellectuels du Sud-Est européen au XVII^e siècle (II)*, în RESEE, 4, 1970, p. 656—657.

³⁰⁹ Sugestiv în acest sens este studiul semnat de T. Voinescu și intitulat *Contribuții la o istorie a artei păturilor*

mijlocii: ctitorii de vâtafi de plai din Țara Românească, în SCIA, 1973, 2, p. 297—320. Pentru alte aspecte culturale, în special pentru cele ținînd de soarta cărții, din aceeași epocă, vezi Al. Dușu, *Coordonate ale culturii românești în secolul XVIII*, București, 1968.

³¹⁰ M. Neagoe *op. cit.*, p. 42.

³¹¹ *Ibidem*, p. 43; D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 87, p. 91, p. 390; G. Mihăilă, *Originalul slavon al « Învățăturilor » și formația culturală a lui Neagoe Basarab*, în *Învățăturile...*, p. 78, p. 80—81; pentru rolul cultural al Bistriței, *ibidem*, p. 68—75.

menice Manuil din Corint ³¹² și ai cărui boieri erau, mulți, « grămățici », deci oameni cu mai multă carte, ceea ce nu era foarte frecvent în epocă ³¹³; așa Ieremia Movilă al cărui sfetnic apropiat era Luca Stroici, ctitor și el, la Dragomirna, primul care folosea, scriind, caractere alfabetice latine în Moldova timpului ³¹⁴, sau Vasile Lupu care ca boier iscălea cu slove grecești ³¹⁵ și al cărui mitropolit și apropiat colaborator era vestitul cărturar Varlaam, întemeietor al tipografiei și al școlii adăpostite lângă zidurile ctitoriei domnești de la Trei Ierarhi ³¹⁶; așa, în sfârșit, Constantin Brîncoveanu — în jurul căruia stătuseră cultivații unchi Constantin stolnicul și Mihai spătarul Cantacuzino sau logofătul cronicar Radu Greceanu —, sau Nicolae Mavrocordat — fiul poliglotului Exaporit cu studii la Roma și Bologna —, de departe una dintre cele mai luminoase și mai europene figuri întru cultură din trecutul românesc, vorbitorul de limbi orientale și occidentale ce adnota pe Erasmus și pe Montaigne, care se afla în legătură cu scriitori francezi și prelați anglicani, se preocupa de arheologie și de numismatică, de epigrafie și de botanică și care, înainte de toate, era el însuși un creator ³¹⁷, așa cum fusese, pe cât se pare, la celălalt capăt al șirului de « oameni noi » de care ne-am ocupat, autorul *Învățăturilor*, Neagoe Basarab.

Pătrunși de însemnătatea culturii, de noblețea, dar și de eficacitatea ei atunci când trebuia să justifice o altă noblețe, socială, să accentueze, o dată mai mult, locul eminent al posesorului ei între contemporani, asemenea voievozi cultivați au legat aievea slova scrisă a manuscriselor și a tomurilor tipărite, adunate treptat în colecții mănăstirești și în importante biblioteci, de chiar ctitoriile lor ce ajungeau să le adăpostească pe cele din urmă și asupra cărora, în acest fel, se reflecta încă o dată semnul culturii.

Manuscrise importante se păstrau la Argeș și la Sucevița, la Trei Ierarhi vedeau lumina tiparului cărți românești dintre cele mai importante, ornate cu gravuri ³¹⁸, Cantacuzinii posedau în ctitoriile lor biblioteci bine știute astăzi, precum aceea de la Mărginenii Prahovei a cărturarului stolnic Constantin ³¹⁹, la Hurezi — unde deslușim pînă astăzi pisană zugrăvită a bibliotecii — erau aduse faimoase ediții greco-latine de cronici bizantine publicate în același veac la Paris ³²⁰, în sfârșit, la Văcărești se găseau manuscrise rare din Orient, medalii și cărți adunate într-o bibliotecă unică în Răsăritul european, a cărei remarcabilă istorie și al cărei răsunset pînă în Franța și în Anglia veacului « luminilor » au fost amplu cercetate ³²¹, ca un moment de referință al culturii românești de la sfârșitul extrem al evului mediu.

Cu imaginea aceasta, a unor șiruri tăcute de volume și pergamente adunate în încăperi anume, nu departe de locul unde se înălța biserica-necropolă a domnului din Țara Românească sau din Moldova a cărui ascensiune politică și chiar socială fuseseră spectaculoase,

³¹² *Învățăturile* . . . , p. 17: D. Zamfirescu, *op. cit.*, p. 220, p. 279, p. 384.

³¹³ Șt. Andreescu, *Mănăstirea Argeșului în ambianța vremii*, în *Mitropolia Olteniei*, 7–8, 1967, p. 511–512.

³¹⁴ B. P. Hasdeu, *Studii critice asupra istoriei române*, Luca Stroici, părintele filologiei latino-române, București, 1864, p. 26 și urm.; tot aici Hasdeu afirmă a fi văzut în 1861, la Universitatea din Liov, catalogul cărților lui Luca Stroici dăruite mănăstirii Dragomirna (*ibidem*, p. 14–15, p. 52–53), unde acesta din urmă era, cu Cricma, părtaș la ctitorire.

³¹⁵ N. Iorga, *Vasile Lupu ca următor* . . . , p. 208.

³¹⁶ Pe larg despre Varlaam, autorul unei lucrări teologice-dogmatice de răsunset în Europa răsăriteană a secolului al XVII-lea, prietenul munteanului Udriște Năsturel, celălalt învățat și feudal al vremii, vorbitorul de slavonă, latină și elină care îi adresa mitropolitului moldovean precuvîntarea la rătăcirea celebrei *Imitatio*, vezi recent D. Mazilu, *op. cit.*, p. 157–189.

³¹⁷ A. A. C. Stourdza, *op. cit.*, p. 33–35, p. 93–94, p. 184, p. 199 și urm.; J. Bouchard, *Les Relations épistolaires du prince Nicolas Mavrocordatos avec le polygraphe Jean*

Leclerc et le Rév. William Wake archevêque de Cantorbéry, în *III^e Congrès international d'études du Sud-est européen*, Bucarest, 4–10 septembre 1974. *Résumés des communications*, I, București, 1974, p. 123; *Noi date privind cultura din Țara Românească în prima jumătate a secolului XVIII*, în *Academia de Științe Sociale și Politice. Științele Sociale și Politice în România. Sinteză informativă*, 5, 1976, p. 23–25.

³¹⁸ I. Bianu, N. Hodoș, *op. cit.*, p. 119, p. 143.

³¹⁹ C. Dima-Drăgan, *Biblioteca unui umanist român Constantin Cantacuzino stolnicul*, București, 1967.

³²⁰ C. Dima-Drăgan, M. Caratașu, *Les Ouvrages d'histoire byzantine de la bibliothèque du prince Constantin Brancovan*, în *RESEE*, 1967, 3–4, p. 435–445.

³²¹ V. Mihordea, *Biblioteca domnească a Mavrocordatilor. Contribuții la istoricul ei*, în *ARMSI*, s. III, t. XXII, 1939–1940, p. 359–419; semnificativ ni se pare, pentru o legătură culturală plină de interes și în cercetarea noastră, că unele cărți din biblioteca de la Mărgineni a stolnicului Constantin Cantacuzino au trecut în biblioteca de la Văcărești a Mavrocordatilor (C. Dima-Drăgan, *op. cit.*, p. 11).

care se voise urmaș al vechilor voievozi Basarabi sau Mușatini, își afirmase o strălucită genealogie, făurise o stemă care să însoțească, alături de herbul țării, viitoarele cîrmuiri ale membrilor unei « dinastii » de el întemeiate, sau care, fără a pretinde la obîrșii ilustre și armorii nobiliare, se înconjurase cu atît mai mult și mai sonor de fastul aurului și al argintului, al țesăturilor de preț și al marmurii, al lemnurilor scumpe și al culorilor strălucitoare, sau se voise protegitor al ortodoxiei ca altădată basileii de pe Bosfor — fără a pierde însă nicicînd din ochi realitățile românești cărora li se consacrase cu rîvnă, mai ales în cele ale culturii —, părăsim acest șir de « oameni noi » ctitori medievali. O facem cu nădejdea de a fi propus, prin luminarea unor fire care-i leagă pe aceștia din urmă unii de alții, de-a lungul a mai bine de două veacuri, o tipologie de cultură ce merită osteneala de a fi adîncită și în care deslușirea faptului social prin faptul de artă, dar și a artei prin personalitatea care a înțeles să o patroneze și să se slujească de ea, capătă dimensiuni umane ce se înscriu, poate, într-o viitoare istorie a mentalității, mai mult, a civilizației noastre vechi.

SUR QUELQUES « HOMMES NOUVEAUX », FONDATEURS ET PATRONS MÉDIÉVAUX

R É S U M É

Scruté d'une perspective culturelle socio-politique, l'art médiéval roumain nous laisse découvrir certains aspects dignes d'intérêt pour l'histoire ancienne des Roumains, impliquant aussi des dimensions sociologiques et psychologiques qui, un jour, pourront enrichir une histoire future de cette mentalité, de cette civilisation roumaine préparatrices des voies de l'époque moderne. En dernière instance, la présente étude se propose de mettre en lumière une typologie culturelle roumaine des XVI^e–XVIII^e siècles qui vaut le peine d'être approfondie puisqu'elle éclaire autant le fait social par l'œuvre d'art que l'art par la personnalité de celui qui l'a patronné. Car, le thème central de cette étude reste celui du patronage princier (parfois, même, celui du patronage nobiliaire), en Valachie et en Moldavie, après 1500 et jusqu'après 1700, analysé exclusivement par rapport à ces « homines novi » (« newcomers », « parvenus ») qui, à un âge de déclin général de la féodalité traditionnelle, ont su trouver les chemins d'une rapide ascension sociale (de même qu'ailleurs en Europe, en Italie, en Prusse, en Angleterre, en Pologne ou en Russie). Quant à l'époque en question, elle correspond en ce qui concerne les nouveaux riches et les nobles de date récente, les « hommes nouveaux » arrivés aux dignités suprêmes de l'État féodal, à ce temps d'un intérêt marqué pour la tradition nobiliaire ancienne, d'une préférence évidente pour les signes extérieurs de leur réussite sociale, pour le faste aboutissant aux excès, pour le luxe, pour l'extravagance même, pour les ornements extérieurs retrouvés, allant du costume quotidien ou d'apparat à l'architecture civile et religieuse qu'ils patronnaient, pour le penchant permanent, enfin, vers les affirmations et les glorifications des triomphes sociaux dans le langage médiéval de la héraldique et de la généalogie, vers les titres et les honneurs.

Tout en répondant aux traits généraux du mécénat médiéval européen — fût-il papal, impérial ou royal, aristocratique, bourgeois ou communal —, le patronage princier roumain d'entre 1500 et 1700 a fidèlement reflété certaines nouveautés de la politique nord-danubienne au temps de la Turcocratie, celles-là mêmes qui ont permis la victoire d'une noblesse nouvelle et des princes « hommes nouveaux », fondateurs de dynasties nouvelles, issus des familles féodales prochement apparentées, ou de loin, aux dynasties de Valachie et de Moldavie, traditionnelles et très anciennes — les Basarab et les Mușat —, depuis Neagoe Basarab et Ieremia Movilă, Vasile Lupu et Șerban Cantacuzino, jusqu'à Constantin Brâncoveanu et Nicolae Mavrocordat, pour ne mentionner que les plus représentatifs. Ces derniers, autant que certains grands seigneurs laïques et ecclésiastiques apparentés eux aussi aux princes ou bien aux familles qui entouraient le trône — les Craiovescu et les Buzescu, les Stroici, Anastasie Crimca, Udriște Năsturel et les Cantacuzino — ont tous été fondateurs de monuments d'exception ou très représentatifs de l'art de leur temps, de même qu'ils ont été liés, sur le plan d'une histoire de la mentalité culturelle roumaine au moyen âge, par certains traits communs, conduisant à une certaine « typologie de fondateurs ».

On constate de la sorte que chacun d'eux, lorsqu'il s'agissait d'un personnage princier, apparaissait aux yeux des contemporains dans des dimensions exceptionnelles, la glorification de ces princes devenant ainsi une constante des sources littéraires et plastiques, les textes les plus divers les comparant aux fameux héros de la mythologie païenne et chrétienne ou bien aux plus célèbres basilées byzantins (Neagoe Basarab, Vasile Lupu, Constantin Brâncoveanu), les peintures et les broderies les représentant vêtus de riches costumes d'apparat (Neagoe Basarab, Ieremia Movilă) ou dans d'orgueilleux portraits de groupe de familles (les Canta-

cuzino). On constate également que ces « hommes nouveaux » ont fait preuve pour la plupart d'une permanente *prétention généalogique* qui se voulait en tout premier lieu *un rapport avec la tradition* — celle qui, le mieux, pouvait légitimer le suprême triomphe social de ces souverains qui, tout en affirmant d'une manière très sonore des rapports semblables, à la façon d'un Neagoe Basarab, d'un Șerban Cantacuzino ou d'un Constantin Brâncoveanu, se considéraient eux-mêmes descendants des princes « fondateurs de pays ». Le plus souvent de telles prétentions généalogiques devenaient manifestes à l'époque où, précisément, par l'acte de fondation d'un ou de plusieurs monuments significatifs, par l'architecture ou par la décoration peinte, d'un rapport certain avec la tradition (c'est le cas des deux fondations maîtresses des Movilă et des Mavrocordat, celle de Sucevița et celle de Văcărești) ou, tout au contraire, de l'abandon de la dite tradition, le respectif prince nouveau voulait marquer — culturellement aussi — soit sa descendance d'une famille qui, déjà, avait donné au pays des fondations similaires, soit la fondation d'une dynastie nouvelle qui, elle, devait prolonger la munificence des prédécesseurs et gagner l'admiration des contemporains. Hautement significatifs de ce point de vue restent le cas de ce « nouveau Basarab » que fut Neagoe, celui qui érigea l'église du monastère d'Argeș comme une réplique de celle fondée à Dealu par Basarab Radu le Grand ; cet autre cas de Ieremia Movilă, descendant des Mușat et qui se montra, par son église de Sucevița, le véritable continuateur des fondations de son grand-père présumé, le prince Petru Rareș ; ceux de Șerban Cantacuzino et de Constantin Brâncoveanu dont les fondations de Cotroceni et, respectivement, de Hurezi reprirent, pour leurs édifices principaux, le plan de quelques églises antérieures des « Basarab » (l'église du monastère d'Argeș, l'église de la métropole de Bucarest) ; le cas, enfin, de ce descendant des anciens princes roumains, ce Nicolae Mavrocordat qui fut, néanmoins, le premier prince « phanariote », dont la fondation de Văcărești reprit elle aussi pour son église principale tant le plan de Hurezi que certaines suggestions de l'église-nécropole des Basarab — celle de Saint-Nicolas d'Argeș.

L'affirmation d'une nouvelle idée dynastique, de la volonté inébranlable de l'« homme nouveau » de fonder une nouvelle famille régnante destinée à reprendre les devoirs et l'éclat des princes traditionnels, reste un autre trait distinctif du patronage artistique de ces « homines novi » : on le discerne dans les églises monacales d'Argeș et de Sucevița, des Trois-Hiérarques et de Cotroceni, de Hurezi et de Văcărești — devenues, ou désirées seulement d'être, des lieux de repos éternel pour Neagoe Basarab et Ieremia Movilă, pour Vasile Lupu et Șerban Cantacuzino, pour Constantin Brâncoveanu et Nicolae Mavrocordat, ainsi que pour leurs successeurs et parents les plus proches, représentés d'habitude dans les fresques de ces pieuses fondations. Le goût *héraldique* qui témoigne d'un certain penchant des « hommes nouveaux », arrivés au pouvoir princier, pour les blasons privés — le corbeau chez Neagoe Basarab, les épées entrecroisées chez les Movilă, l'aigle bicéphale pour les Cantacuzino ou le phénix des Mavrocordat — est mis en évidence par l'art et par les lettres également dans ces temps d'une forte influence baroque ; quant à la *tendance vers l'ampleur, vers l'élégance, voire même le faste*, elle est visible dans les fondations de ces « hommes nouveaux », vastes ensembles monastiques comme la Sucevița des Movilă, les Hurezi des Brâncoveanu ou les Văcărești des Mavrocordat, églises bâties en riches et nobles matériaux, comme celle du monastère d'Argeș de Neagoe Basarab ou celle des Trois-Hiérarques de Vasile Lupu, aux extérieurs de pierre ou de marbre, parées d'un décor d'exception, sculpté et peint, relevé par toutes les sources qui, parfois, évoquent les couleurs et les matières « de prétention » qu'on y avait employées, tandis que d'autres sources de l'époque nous laissent entrevoir le faste des consécérations de pareilles fondations princières, cérémonies auxquelles participaient patriarches et métropolitains de tout l'Orient orthodoxe.

Enfin, le *patronage même de cette orthodoxie sud-est européenne et orientale*, exercé avec éclat par un Neagoe Basarab, un Vasile Lupu ou un Constantin Brâncoveanu, ainsi que la qualité d'*hommes hautement cultivés, s'entourant des gens les plus instruits du pays*, créateurs des bibliothèques, initiateurs et protecteurs des scriptoria, des typographies et des écoles, auteurs ou traducteurs d'œuvres importantes, tels Neagoe Basarab, Vasile Lupu, Constantin Brâncoveanu, les Cantacuzino, Nicolae Mavrocordat (auxquels on pourrait ajouter les Craiovescu, les Stroici, un Crimca, un Udriște Năsturel) — demeurent autant de traits distinctifs des « hommes nouveaux », nobles fondateurs princiers des trois derniers siècles du moyen âge roumain.

TAPISERIA CONTEMPORANĂ ROMÂNEASCĂ

de CARMEN GABRIELA DUMITRESCU

TAPISERIA – UN TERMEN ÎN DISCUȚIE

Artă cu o istorie îndelungată și cu caracteristici bine marcate, tapiseria a suferit, mai ales în ultimul deceniu, mutații considerabile, care pun în discuție însuși termenul prin care era desemnată această ramură a artelor decorative. Sub denumirea de « tapiserie » este cuprinsă în prezent o sferă mult mai largă de procedee tehnice, pe lângă clasicele mijloace de *haute* și *basse lisse* fiind incluse broderia, aplicațiile, pasmanterea sau, chiar tehnica macramé. Astfel, termenul riscă să capete azi un caracter ambiguu, ceea ce explică numeroasele tentative de a-i defini mai precis sensul sau de a propune denumiri mai adecvate noilor tendințe. Dar înnoirile produse nu se limitează la aspectul tehnic, ele atingând în egală măsură probleme mai complexe privind concepția, destinația și funcția acelor opere care depășesc limitele tradiționale ale genului.

Accepția cea mai răspândită a termenului de tapiserie este aceea de țesătură fabricată manual, cu ajutorul unei instalații speciale de țesut, prin cel mai simplu procedeu de *tissage*, constând din împletirea și acoperirea completă a firelor verticale de către cele orizontale. În chip asemănător, Centre International des tissus, din Lyon, definea tapiseria drept « gen de țesătură cu decor policrom, ale cărei fire orizontale dau naștere motivelor ornamentale, acoperind totodată în întregime firele verticale, de urzeală, cu care se întrețes »¹.

Lurcat, privit ca înnoitorul tapiseriei secolului al XX-lea prin eliberarea acesteia de sub influența picturii, o limita încă la transpunerea unui carton: « La tapisserie, qu'est-ce que c'est ? C'est un carton qui est exécuté par certains artisans spécialisés, les lissiers ». În prezent o asemenea definiție a tapiseriei ne apare desigur restrictivă, întrucât una dintre cele mai fecunde direcții în creația contemporană este tocmai aceea care se dispensează de artizanul intermediar între creator și operă, realizarea aparținând artistului în întregime, indiferent că acesta recurge la un carton sau își dezvoltă ideea progresiv, în timpul lucrului. Creația devine inseparabil legată de tehnică și material, într-un proces în care forma se naște spontan, sub mîna artistului, din materialul și structura *tissage*-ului. Pentru reprezentanții acestei tendințe, opera a cărei concepție se unește cu munca de execuție este superioară celei pentru care concepția a fost prealabilă și a cărei transpunere se face separat și într-o oarecare măsură în mod mecanic. Distincția între aceste două modalități extreme a devenit atât de pregnantă încît, prin analogie cu gravura, în care se deosebește gravura originală de cea de interpretare, s-a propus chiar termenul de « *tapisserie de traduction* », prin care se înțelege copierea

¹ Vezi André Kuenzi, *La Nouvelle tapisserie*, Genève, 1973.

foarte fidelă a cartonului realizat de pictor, spre deosebire de tapiseria originală, fără carton, sau foarte liber interpretată de țesător după o machetă sau model ce servesc drept punct de plecare pentru crearea unor opere a căror caracteristică principală constă în deplina autonomie a *tissage*-ului ².

După o îndelungă tradiție a transpunerii fidele a unui carton pictat, prin tehnica de *haute* sau *basse lice*, diversitatea modalităților practicate în creația contemporană de tapiserie demonstrează tendința de înnoire continuă a limbajului unei arte străvechi. O încercare recentă de clasificare a acestor modalități distinge totodată noile ipostaze în care se poate înfățișa creatorul modern de tapiserie ³; acesta poate fi autorul cartonului, pictat, numerotat sau fotografiat, pe care îl încredințează spre a fi transpus unui artizan specializat, dar își poate transpune opera chiar el însuși. Din ce în ce mai frecvent, artistul este dublat de țesător, el creîndu-și opera direct în material, cu ajutorul războiului de țesut, fără a mai recurge la obișnuitul carton.

Odată cu integrarea altor tehnici, în tapiseria contemporană și-a făcut apariția o nouă categorie în rîndul creatorilor, aceea a artistului *pasementier* sau *tissutier*, care-și creează de obicei opera fără ajutorul unor instalații propriu-zise, folosindu-se numai de instrumente rudimentare, specifice artei pasmanteriei.

Desigur că o asemenea clasificare are un caracter relativ, practicarea paralelă a acestor modalități fiind frecventă, în timp ce posibilitățile de a inova rămîn și ele deschise.

Evoluția tapiseriei după 1962, în urma constituirii Bienalei internaționale de la Lausanne, evidențiază tocmai faptul că fixarea unor caracteristici precise ale acestei arte ar fi arbitrară, întrucît funcțiile iconografice, termice sau acustice pe care le avea tapiseria la origini sînt subordonate în prezent preocupărilor pur plastice. Modificările succesive impuse regulamentelor Bienalei demonstrează că vechile definiții nu mai pot acoperi diversitatea și complexitatea aspectelor ce caracterizează tapiseria contemporană. Astfel, în timp ce prima Bienală nu admitea decît procedeele de *haute* și *basse lice*, a doua a admis broderia și aplicațiile, iar cea de-a treia a creat o secțiune consacrată cercetărilor și experimentelor, revenindu-se totodată asupra dimensiunilor stabilite.

În acest context apare justificată încercarea de a diferenția creația contemporană de tapiseria tradițională prin termenul de «noua tapiserie». Dealtfel, aceasta nu este o tentativă izolată, întrucît s-au sugerat și alte asemenea denumiri, printre care cea de «artă textilă», sub care ar fi putut fi cuprinse și acele opere realizate în tehnici ce nu țin de procedeul țesutului, ca pasmanteria și aplicațiile. Cu un caracter mai cuprinzător, dar în același timp mai vag, a fost pusă în circulație și denumirea de «*arts du fil*». În America, noile lucrări textile au fost desemnate după 1963 prin termenul de «*woven forms*». Din aceeași perioadă Sheila Hicks își intitulează operele într-un spirit mai liber «volume țesute», ca și «*wrapped-panel*» (panouri făcute din fire răsucite în jurul fibrelor de urzeală). Odată cu integrarea celei de-a treia dimensiuni în tapiseria spațială, ca și prin cuprinderea elementelor specifice tapiseriei în crearea de opere «*environnement*», s-a recurs la denumiri ca «sculptură de fibre», «structuri țesute», «spații țesute» ⁴.

Încă departe de a primi o rezolvare fermă, definirea tapiseriei contemporane, ca și găsirea denumirii celei mai potrivite sub care să poată fi cuprinsă întreaga gamă a noilor obiecte textile rămîn probleme deschise atîta timp cît însăși creația artistică demonstrează capacitatea de a se înnoi permanent sub aspectul mijloacelor de expresie, al funcției și destinației operelor realizate.

Premisele istorice ale mutațiilor produse în ultimul deceniu în domeniul tapiseriei se află în tentativele repetate ale artiștilor, francezi în special, de a îndruma producția marilor manufacturi, intrată în declin, spre o mai mare libertate a concepției și execuției; reînnoirea limbajului tapiseriei la începutul secolului al XX-lea devine posibilă printr-o tenace opoziție față de subordonarea acestei arte, decorativă prin excelență, contestabilei estetici dominante în secolul al XIX-lea, ce transformase tapiseria în replica țesută a unei picturi. Dar încă

² Vezi *Arachné ou l'art de la tapisserie*, 1973. Textes et iconographie de Julien Coffinet, Paris, 1971, p. 8—9.

³ Vezi André Kuenzi, *op. cit.*

⁴ *Ibidem.*

din secolul al XVIII-lea aceasta începuse să rivalizeze cu pictura de șevalet. Oudry considera că menirea acestei arte ar fi aceea de a exprima «l'esprit et l'intelligence des tableaux peints à l'huile»⁵. În secolul al XIX-lea producția principalelor centre de tapiserie acuza o puternică decadență datorată tocmai dificilei metode de lucru generate de căutarea exagerată a efectelor picturale, în detrimentul caracterului decorativ. Ambiția de a realiza «picturi țesute» a impus creșterea nelimitată a numărului de nuanțe folosite, finețea firului și a punctului, servitutea față de model îngrădind orice libertate a artizanului. Decadența tapiseriei în secolul al XIX-lea este atât de marcată, încât se ajunge chiar la negarea propriei naturi a acesteia, și este suficient a aminti abundenta producție de naturi moarte și peisaje, atât de fin țesute încât să poată fi înrămate și atârinate de perete, substituindu-se funcției tabloului. Încercările datînd din cel de-al treilea deceniu al secolului nostru, de a înnoi tapiseria franceză, aveau drept obiect tocmai recrearea unui stil decorativ, adaptat legilor fundamentale ale textilelor, conform resurselor, esteticii și destinației lor, în scopul de a o sustrage dictaturii legilor picturii. Considerat principalul înnoitor al tehnicii și vocabularului tapiseriei, Jean Lurçat i-a redat în primul rînd funcția murală, printr-o înțelegere adecvată a raportului acestei arte cu arhitectura; «la tapisserie c'est chose murale, c'est chose marchant la main dans la main avec l'architecture». Dar recîstigarea caracterului decorativ și monumental era condiționată de introducerea unor reforme tehnice de natură a simplifica procedeele de țesut, în spiritul apropierii de mijloacele de realizare ale tapiseriei medievale; aportul lui Lurçat în această direcție constă în reducerea gamei cromatice la numai 20 de tonuri, ca și în exploatarea calităților expresive ale grosimii firului de lînă și *grain*-ului țesăturii. Prin folosirea acestor procedee care restabileau legătura cu virtuțile meșteșugului medieval al tapiseriei, Lurçat, ca și alți creatori de prestigiu din generația sa, fără a fi inovatori, au remarcabilul merit de a fi deschis perspective nebănuite acestei arte din care s-au putut dezvolta ulterior tapiseria spațială și elementele ambientale. Între aceste noi categorii și tradiționala tapiserie murală există diferențieri generate de concepția spațială proprie fiecăreia dintre ele. Astfel, tapiseria murală, a cărei destinație este aceea de a fi aplicată pe suprafața plană și bidimensională a peretelui, se află subordonată legilor decorației murale, trebuind să stabilească cu elementul arhitectural căruia îi este destinată un raport de continuitate spațială, spre a se evita pericolul spargerii sau fragmentării zidului. Tapiseria se supune prin definiție altor exigențe decît pictura de șevalet spre a cărei virtuozitate aspira în mod fals, în secolele XVIII și XIX. Pictura de șevalet, observa Jean Picard le Doux, nu are o destinație precisă în funcție de arhitectură, ceea ce o deosebește radical de tapiserie, artă monumentală al cărei rost constă în organizarea unui spațiu arhitectural cu care trebuie să se acorde deplin⁶. Tapiseriei îi este indispensabil caracterul monumental, ceea ce impune o schemă compozițională ușor lizibilă, susținută printr-o cromatică în care culoarea dominantă trebuie să se bazeze pe un număr relativ redus de tonuri, evitîndu-se efectele picturale și fărîmițarea exagerată a suprafeței care contravin caracterului bidimensional, acesta trebuind să predomine chiar atunci cînd se sugerează reliefuri și volume. Rolul unei tapiserii este de a orna mari spații murale fără a sparge zidul, dînd impresia unei suprafețe plane, decorative și colorate, în care efectele de depărtare, perspectivă, ca și părțile prea clare trebuie evitate pentru a nu rupe armonia și echilibrul ansamblului. Asemenea considerații au un caracter relativ și se aplică numai acelei categorii a așa-numitei tapiserii murale, întrucît ieșirea din bidimensionalitate, manifestată în ultimul deceniu, se întemeiază pe cu totul alte legi plastice, includerea celei de-a treia dimensiuni presupunînd similitudine de concepție cu sculptura sau cu noi modalități ale plasticii contemporane ca, spre exemplu, formula operei-environnement. Tapiseria spațială se definește astfel ca un obiect textil, în jurul căruia privitorul se mișcă, percepția făcîndu-se succesiv, ca în cazul sculpturii, și nu simultan ca în cazul tapiseriei murale care se afirmă ca o artă a spațiului plan. Aceste obiecte în trei dimensiuni, detașate de suportul mural, încetează de a mai aparține tapiseriei tradiționale cu care nu mai au comun decît materialul folosit și eventual unele procedee tehnice, pentru a

⁵ Apud André Kuenzi, *op. cit.*

⁶ Vezi *Muraille et Laine. La tapisserie française. Textes*

par Germain Bazin, Jean Lurçat, Jean Picard le Doux, Marc Saint-Saëns, Léon Degand, François Tabart, <1946>, p. 15.

intra mai degrabă în categoria sculpturii sau a unei noi arte, născută prin interferența acestora. Caracterul inedit al unor asemenea creații a suscitat desigur obiecții; s-a remarcat astfel că ele ar putea fi condamnate drept realizări hibride, într-un spirit analog condamnării tapiseriilor-pictură⁷. Dar spre deosebire de acestea din urmă, care se înscriu în limitele artizanatului, ale abilității manuale a țesătorului, tapiseriile-sculptură se impun ca o artă autonomă, cu o estetică proprie, depășind cadrul tapiseriei tradiționale. Cea de-a treia dimensiune s-a revelat noilor generații de creatori ca o sursă generoasă de expresivitate, a cărei exploatare a produs mutații considerabile în concepția, limbajul și destinația tapiseriei moderne. Magdalena Abakanowicz, al cărei aport la închegarea acestei noi viziuni este esențial, sublinia astfel multiplele posibilități ale textilelor de a se constitui în artă spațială cu valoare proprie: « Dans la première moitié de notre siècle, le tissu était conçu comme une surface bidimensionnelle. Nous savons aujourd'hui que c'était là une conception bien bornée Avec les matériaux de tissage on peut obtenir un relief et une construction statuaire, une forme universelle, indépendante du mur, qui trouve sa place dans l'espace »⁸.

Raporturile pe care le instituie tapiseria spațială cu arhitectura sînt de cu totul alt tip decît cele pe care le presupune tapiseria murală. În timp ce aceasta din urmă este subordonată suprafeței plane a peretelui pe care îl acoperă, tapiseria în trei dimensiuni stabilește un dialog cu arhitectura prin ritmurile spațiale propuse de artist, atitudinea sa fundamental diferită pornind de la premisa negării planimetriei peretelui prin obiectul textil ce aspiră la sculpturalitatea formelor.

Tendința tapiseriei moderne de a se integra într-o concepție spațială proprie sculpturii presupune în consecință interpretarea acestor opere dintr-o perspectivă nouă; devine astfel posibil de a distinge, prin analogie, forme închise și forme deschise, ca și forme statice sau dinamice, fixe sau mobile, « sculptura textilă » dispunînd totodată de libertatea de a se sprijini pe sol sau de a se lăsa suspendată în spațiu.

Materialitatea acestor tapiserii spațiale devine ea însăși o modalitate de expresie după cum se accentuează asupra valorii tactile sau, dimpotrivă, se urmărește o cît mai sugestivă dematerializare, opera căpătînd calitatea de a fi opacă, grea, voluminoasă sau ușoară, transparentă, aeriană.

Mutațiile produse în domeniul tapiseriei odată cu ieșirea din limitele spațiului bidimensional privesc și noul raport pe care-l presupune tapiseria-sculptură cu spectatorul, pe a cărui capacitate de a participa la crearea operei se pune un important accent. Mișcarea în jurul operei tridimensionale îi dă acestuia posibilitatea de a provoca o nouă configurare a formelor și culorilor prin schimbarea unghiului sub care este privit ansamblul. Funcția unei asemenea opere nu ar mai fi pur decorativă sau de a invita la contemplare pasivă, ci de a stimula intervenția activă, creatoare, a unui spectator căruia i se oferă libertatea interpretării.

PREMISE ISTORICE ALE DEZVOLTĂRII TAPISERIEI ROMÂNEȘTI CONTEMPORANE

Arta românească a ultimelor decenii se caracterizează în mare măsură prin interesul acordat acelor ramuri considerate pînă nu demult drept minore, dar care și-au cîștigat treptat locul meritat în contextul civilizației moderne. Printre acestea tapiseria s-a afirmat ca una dintre cele mai adecvate forme de integrare a artei în ambianța cotidiană; dezvoltarea remarcabilă cunoscută de acest gen al decorației murale la noi este legată desigur de o fericită întîlnire a resurselor expresive ale acestei arte cu exigențele decorării imenselor spații arhitecturale puse la dispoziția creatorilor. Concurînd tradiționalele modalități ale artei monumentale, fresca, mozaicul, vitraliul, tapiseria și-a demonstrat, odată cu expansiunea arhitecturii moderne, pe lîngă capacitatea sa recunoscută de a împodobi spațiul interior tot atît de bine ca oricare dintre acestea, și o altă calitate, aceea de a fi un decor

⁷ Vezi *Arachné ou l'art de la tapisserie* . . . , p. 38.

⁸ *Ibidem*, p. 36.

suplu, mobil, ușor detașabil de pe suportul mural; în ochii unui vizionar ca Le Corbusier, această însușire devenea o nebanuită valoare practică: «Destinul tapiseriei de azi e limpede; ea devine pictura murală a timpurilor moderne <...> Nu putem picta pe pereții apartamentului nostru o frescă murală. În schimb tapiseria, acest adevărat perete de lână, poate fi agățată sau desprinsă de zid, poate fi rulată, băgată – după voie – sub braț și atârnată în altă parte. Iată de ce mi-am numit tapiseriile *muralnomad*». Artă a interiorului, tapiseria dispune de calități specifice, decurgând din căldura și suplețea materialului folosit, cărora li se adaugă inepuizabila bogăție a cromaticii și invenției formale, al cărei registru se poate întinde de la simpla compoziție decorativă, bazată pe raporturile plastice ale formelor, pînă la complexa compoziție figurativă, tratată însă conform cerințelor decorației murale.

Istoria tapiseriei românești este relativ scurtă, practicarea tehnicilor de *haute* sau *basse lice* fiind un aport al generației din perioada interbelică. *Salonul oficial de arhitectură și arte decorative* organizat în București între 1929 și 1931 acorda un spațiu larg operelor textile, printre care își fac apariția piese executate în tehnica *gobelin*, alături de vechi scoarțe sau covoare de perete, ca și de interpretări moderne ale acestora⁹. Avînd o destinație identică cu aceea a tapiseriei, scoarța românească poate fi privită din acest punct de vedere ca echivalentul, în cultura noastră populară, al unei forme de decorație murală proprie civilizației occidentale din evul mediu pînă în secolul nostru.

Tradiția folclorică a țesăturilor românești s-a constituit astfel, prin caracterul decorativ pregnant, perpetuat într-o formă nealterată de imixtiunea elementelor proprii altor ramuri artistice, într-o veritabilă sursă de inspirație pentru artistul cult.

În perioada interbelică practicarea tapiseriei la noi se leagă de nume ca acelea ale Aureliei Ghiață, Anei Jiquidi și M. H. Maxy, cărora li se datorează integrarea tapiseriei moderne în contextul artelor decorative. Aceștia s-au manifestat în egală măsură și în alte direcții ale decorației de interior, înțeleasă într-o concepție modernă, ca un ansamblu unitar de obiecte menite să creeze ambianța adecvată necesităților omului contemporan. Tapiseriile Anei Jiquidi, cărora timpul nu le-a diminuat valoarea și nici modernitatea viziunii, reprezintă unul dintre cele mai interesante exemple de pionierat în creația românească de tapiserie, opera ei înscriindu-se pe linia unor originale compoziții abstracte, apropiate de spiritul geometrismului post-cubist¹⁰, susținut pe plan cromatic prin ritmul alert al petelor de culoare. Reprezentînd o orientare diferită, creația Aureliei Ghiață din aceeași perioadă constituie expresia unei autentice prelucrări moderne a resurselor folclorului românesc, experiență

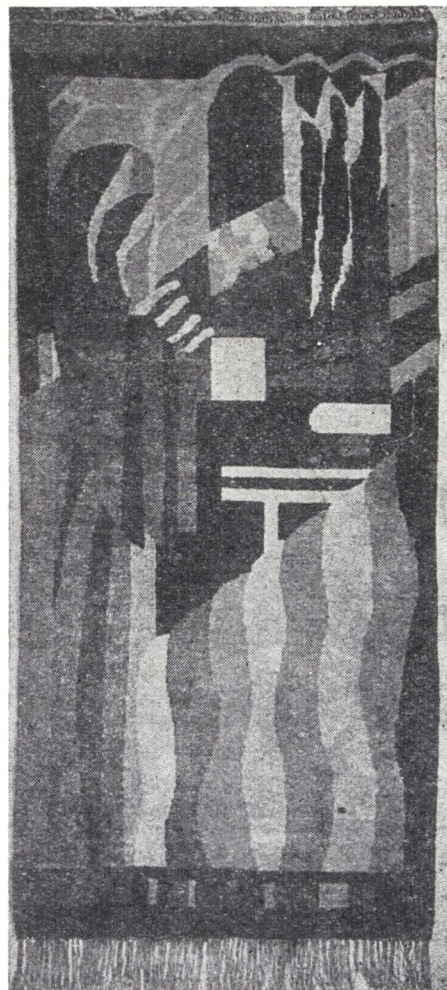


Fig. 1. — Ana Jiquidi, *Tapiserie, lână*, 1932.

⁹ În tehnica *gobelin* erau piesele executate de Alexandra Melisopol-Rotică, Maria Nisipeanu, Elena Muscanu, care prezentau și alte țesături, dintre care unele în tehnica *scoarței* oltenesti. La același salon Ana Rădulescu-Jiquidi expunea în 1930 un proiect și un *Covor*, Aurelia Ghiață era prezentă în 1930 și 1931 cu originalele sale lucrări și proiecte de inspirație folclorică (*Covoraș*, *Scoarță românească*), iar M. H. Maxy expunea în 1931, pe lângă alte piese de artă decorativă, un *Covor* și un *Covoraș*. Vezi cataloagele *Salonului Oficial*

de arhitectură și artă decorativă din anii 1929, 1930 și 1931. O încercare interesantă de transpunere a repertoriului ornamental specific *scoarței* oltenesti într-o tapiserie realizată la manufactura *Gobelin* datează din 1938 și se datorează Norei Steriadi. Vezi Georgeta Oțetea, *Tapisseries roumaines*, în *Revue roumaine d'histoire de l'art*, 1964, nr. 2, p. 305–326.

¹⁰ Vezi Mihai Drișcu, *Ana Jiquidi*, în *Arta* (1972), nr. 4, p. 28–29 și 40.

artistică ce stă la baza uneia dintre tendințele însemnate ale tapiseriei contemporane. Încă din primii ani ai preocupărilor artistei pentru artele decorative, vechile țesături românești i s-au revelat, după cum însăși mărturisește, ca neprețuit model de echilibru artistic, rămânându-i drept « permanent îndreptar » în întreaga sa creație de mai târziu ¹¹. Ceea ce a putut desprinde Aurelia Ghiață din vechile scoarțe românești, dincolo de bogatul repertoriu de motive vegetale, zoomorfe sau antropomorfe, este, în primul rând, o exemplară lecție de compoziție decorativă și în egală măsură de rafinament cromatic. Pornind de la aceste elemente, artista își dezvoltă un stil propriu, caracterizat printr-o totală libertate a invenției compoziționale și cromatice, ce se păstrează constantă de-a lungul întregii sale activități.

EVOLUȚIA TAPISERIEI ÎNTRE 1948 și 1960

O privire retrospectivă asupra perioadei cuprinse între 1948 și 1960 evidențiază faptul că artele decorative au cunoscut în drumul lor spre afirmare momente de confuzie, concretizate în alterarea caracterului decorativ, în fetișizarea valorilor autentice reprezentate de tezaurul folcloric, sau în pierderea calității funcționale pe care o presupune opera de artă decorativă. Orientarea preponderentă a creatorilor spre folclor a dus adesea la rezultate hibride, pasișă substituindu-se creației autentice. Cauza acestei situații rezidă într-o falsă înțelegere a raportului între arta populară și arta decorativă cultă. Sub aspect teoretic acesta nu poate fi conceput decât prin prisma identității principiilor ce generează ambele domenii, fără a ignora însă deosebirea fundamentală ce decurge din faptul că fiecare este produsul unor alte împrejurări social-istorice. Cantonarea decoratorului modern într-o atitudine pasivă, de repetare sau copiere a repertoriului și sintagmei ornamentale specifice vechilor țesături, este incompatibilă cu actul autentic al creației. Ceea ce se poate constitui însă într-un îndreptar valoros pentru artistul cult este ansamblul principiilor ce stau la baza milenarei experiențe a creatorului anonim al artei populare. Astfel « concordanța între util și frumos », « corespondența perfectă între formă, material, decor și destinație » sînt imperative subînțelese ale creației folclorice, artistul modern putînd beneficia în primul rând de modelul soluționării perfecte a problemelor de construcție și decor, de o adevărată metodă de creație constînd în « compunerea perfectă a formei și decorului în funcție de scop și material » ¹². Astfel înțeles, raportul artei decorative cu arta populară se distinge de « arhaism » și « arhaizare », oferind premise interesante creației originale. Nu mai puțin însemnat este caracterul de modernitate ce poate fi desprins din produsele artei populare, rezultat al unui efort de simplificare, conciziune și sintetism în construirea imaginii, ca și de epurare a ornamentului de amănuntul neesențial, prin geometrism și stilizare.

Sub semnul unei concepții similare își începuse opera Aurelia Ghiață și tot în același sens își continuă în această perioadă preocuparea de a interpreta modern vechile scoarțe oltenești și moldovenești. Lucrările sale, posedînd o originalitate sporită, o înscriu printre puținii creatori de tapiserie din deceniul al șaselea care au contribuit la evoluția acestei arte către sensurile majore pe care le vehiculează astăzi. În elaborarea operelor sale Aurelia Ghiață folosește cu rigoare legile compoziției decorative, ritmul, alternanța, simetria, repetiția, procedee ce se întîlnesc atît în dispunerea ornamentului în cîmpul compozițional, cît și în reluarea, după aceste reguli, a unor registre, repetate pe axa orizontală sau verticală, cu păstrarea simetriei sau cu ingenioase soluții de falsă simetrie. Compoziția este delimitată ferm în lucrările mai vechi prin borduri ce amintesc chenarul dințat al scoarței oltenești, eliberîndu-se treptat de rigoarea cadrului în unele dintre ultimele tapiserii, care păstrează asemenea borduri numai la extremitatea superioară și inferioară; în altele, motivele ornamentale invadează întreaga suprafață, întinzîndu-se pînă la marginea țesăturii. Ponderea acordată motivelor ornamentale este de natură afectivă, de cele mai multe ori proporțiile

¹¹ Vezi Aurelia Ghiață (text de Olga Bușneag), București, 1967.

¹² Paul Petrescu, *Artă decorativă și artă populară*, în *Artă* (1961), nr. 1, p. 39–40.

reale fiind redimensionate conform intențiilor artistei. În lucrări mai vechi ca *Joc oltenesc* (1935), *Viziune cîmpenească* (1938), *Zi de sîrbătoare* (1938), precum și în cele mai noi ca *Odihnă* (1964), motivul antropomorf este redus sub dimensiunea unei flori sau a unei păsări, la rîndul lor supradimensionate. Motivul antropomorf, atît de frecvent în ornamentica populară, este integrat aceleiași concepții decorative, simplificat prin geometrizarea formelor la care se adaugă culoarea dispusă în mari pete tratate plat. Caracterul static, lipsit de mobilitate, al figurării personajului uman, văzut frontal și numai arareori din profil, ajunge pînă la hieratism atunci cînd artista evocă figuri de domnitori (*Vasile Lupu și Tudosca Doamna* sau *Ștefan cel Mare*). Sugestiile de mișcare, prezente totuși în atitudinea personajelor în *Nuntă din Moldova* (1935), sînt amplificate în *Voievozi la război* (1939) printr-o ingenioasă direcționare a privirii, în sens ascendent, după linia sinuoasă pe care se dispune motivul repetat al călărețului. Schema compozițională folosită de predilecție de către artistă impune soluția perspectivei etajate, prezentă în lucrări ca *Nuntă din Moldova*, *Pastorală* (1938), *Voievozi la război*.

Opera mai recentă a Aureliei Ghiață se remarcă prin înnoirile produse în cromatică, artista preferînd fondurile în tonuri pastelate, înnobilate prin vibrația culorilor în care se amestecă uneori fire de aur (*Flori și fluturi*, *Flori și grîu*, *Primăvara I*, *Țărancă cu coș de flori*). Creația sa, acoperind aproape cinci decenii, ni se dezvăluie ca un remarcabil exemplu de interpretare a folclorului, nota de originalitate decurgînd din evitarea acelui facil procedeu al « citării » sterile a motivului preluat, pe care-l regăsim, în acest caz, trecut prin fantezia și puterea sa imaginativă într-o nouă structurare plastică.

Valoarea acestui demers artistic, caracterul de neostentativă inovație au impus-o pe Aurelia Ghiață nu numai în fruntea școlii românești de tapiserie a acestei perioade, dar au determinat și recunoașterea ei pe plan internațional, cu ocazia *Expoziției internaționale de artă decorativă și industrială*, de la Milano (1940), unde a fost distinsă cu Medalia de aur, și a *Triennalei artelor decorative* ce a avut loc în același oraș în 1957, unde artista a obținut diploma de merit, ca și Mimi Podeanu, cea de-a doua reprezentantă a tapiseriei românești

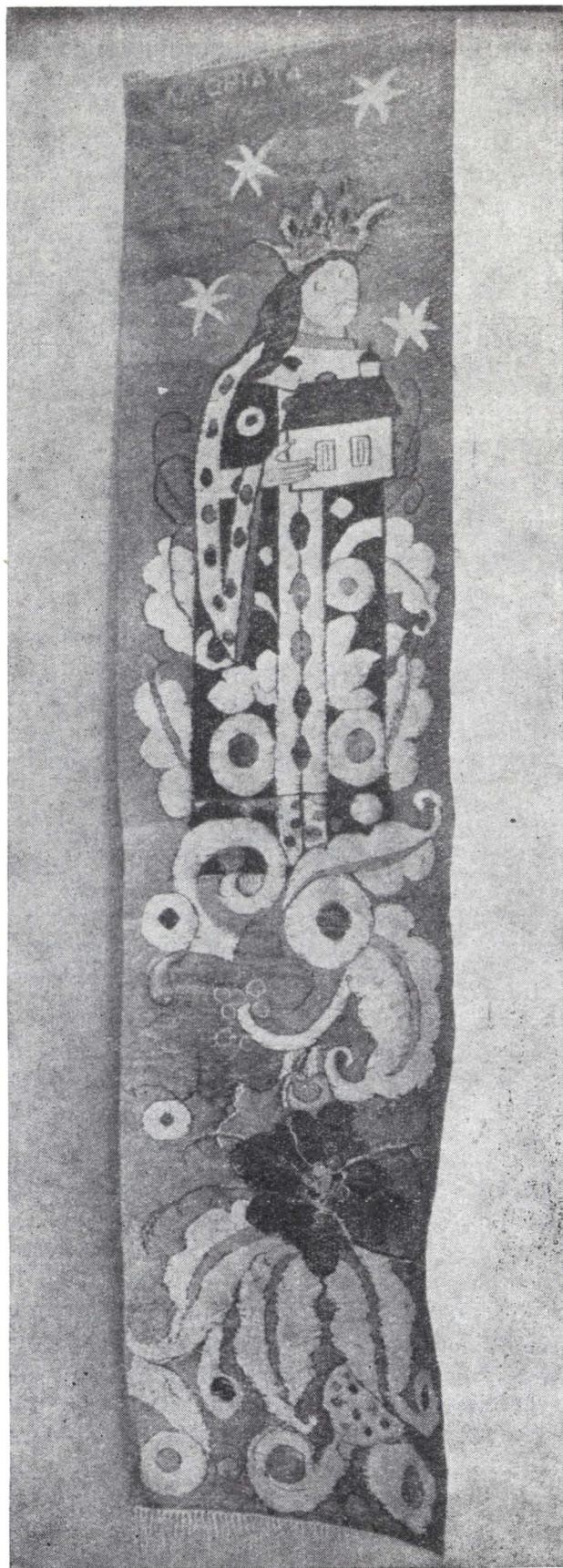


Fig. 2. — Aurelia Ghiață, *Ștefan cel Mare*, tapiserie, lînă, 1976.

la această manifestare¹³. Afirmată în urma debutului la prima *Bienală a artelor decorative* (București, 1954) și a participării la cea de-a doua ediție a acesteia (1956), Mimi Podeanu s-a remarcat printre ceilalți creatori de tapiserie grație manierei deosebite în care a încorporat sugestiile folclorului nostru propriei sale viziuni. Tapiseria *Miri din Oaș* (1956) anunța, în cadrul unei compoziții figurative de un expresionism naiv, rafinamentul cromatic specific creației sale de mai târziu. Motivele se detașează cu pregnanță pe fondul tratat plat, zonele de culoare fiind delimitate cu precizie prin conturul al cărui duct rămâne egal, uniform. Repetiția motivelor ornamentale în câmpul compozițional introduce senzația de ritm, evitând astfel monotonia și contrabalansând hieratismul tratării personajelor centrale, redată static. Încă departe de stilul caracteristic lucrărilor sale de mai târziu, Mimi Podeanu demonstrează capacitate de organizare plastică a imaginii, atât sub aspectul compozițional, cât și cromatic, precum și inventivitate în alegerea repertoriului de motive.

Alături de Aurelia Ghiață și Mimi Podeanu se detașează în această perioadă, în cadrul expozițiilor de arte decorative din 1956, 1958 și 1960, Ileana Vremir-Balotă, a cărei operă va ajunge la plenitudine de asemenea după 1960. Primele sale lucrări impun o viziune aparte, mărturisind, prin ductul acuzat al siluetelor geometrizeate ale personajelor decupate puternic în fond prin valori contrastante, evidente afinități cu stilul graficii pe care o practica în paralel. Imaginile figurative din această etapă au un pronunțat caracter narativ, artista arătându-se interesată de compoziții al căror subiect central îl constituie personajul uman și universul său cotidian, ca în *Nunta țărănească*, *Clujul vechi*, *Spălătoresele*, *Pescari*. Din aceeași epocă datează lucrări ce abordează subiecte din contemporaneitate, a căror tratare plastică denotă intenții de figurare realistă (*Viața nouă*), ceea ce apropie tapiseriile Ilenei Vremir-Balotă de problematica picturii sau graficii militante (*Pace*). Experiența acestei perioade se continuă firesc în operele de mai târziu ale Ilenei Balotă, ample compoziții figurative alături de care artista dezvoltă interesante modalități de transformare a tapiseriei tradiționale în obiect textil.

În ansamblul tapiseriei românești de dinainte de 1960 creația acestor artiste se definește ca expresia cea mai reprezentativă a unei concepții în continuă clarificare, privind caracterul autonom și specific al acestei arte, confundată încă în acel moment cu minore îndeletniciri artizanale. Nebănuita dezvoltare a tapiseriei în deceniul următor este favorizată, în parte, și de păstrarea legăturii cu filonul folcloric în opera Aureliei Ghiață, sau de continuarea bunelor tradiții anterioare ale creației culte.

TENDINȚE ÎN EVOLUȚIA TAPISERIEI DUPĂ 1960

Începînd cu cel de-al șaptelea deceniu, creația în domeniul tapiseriei se diversifică, avînd loc un adevărat proces de înflorire a acestei ramuri a decorației de interior. Tapiseria românească începe să tindă spre o înțelegere superioară a raporturilor sale cu arhitectura, orientarea în funcție de această nouă destinație determinînd creșterea numărului de opere cu un pregnant caracter monumental și depășirea acelei abundente producții artizanale a țesăturilor lipsite de originalitate și de un mesaj elocvent ce se puteau întîlni în expozițiile de artă decorativă ale perioadei precedente.

Evoluția tapiseriei după 1960 este marcată de recunoașterea capacității sale de a juca un rol major în ambianța cotidiană, ca artă cu un impact social dintre cele mai însemnate.

Pentru un mare număr de artiști tapiseria devine un tip de manifestare artistică egal în importanță cu celelalte arte, accentuîndu-se asupra capacității sale de a exprima, în cea mai elevată formă artistică, mesajul complex al contemporaneității. Este momentul în care unor personalități recunoscute, ca Aurelia Ghiață, Ileana Balotă, Mimi Podeanu li se alătură

¹³ Tapiseriile expuse de Mimi Podeanu și Aurelia Ghiață au rezistat unei extrem de riguroase selecții, fiind reținute numai 60 de piese dintr-un număr de 5 000 prezentate. Vezi

Mac Constantinescu, *Artele decorative la Expoziția trienală din Milano*, în *Arta plastică*, 1958, nr. 2, p. 11–16.

creatori din alte ramuri artistice, care au înprospătat tapiseria prin experiențe diverse, profund originale, în materie de limbaj plastic, precum și printr-o concepție modernă, în perfectă concordanță cu tendințele de revitalizare manifestate în mișcarea internațională în aceeași perioadă.

În această categorie se înscriu operele Getei Brătescu, ale lui Ion Nicodim, Șerban Gabrea, Florin Ciubotaru, Ion Stendl, Pavel Codiță, Teodora Moisescu-Stendl.

Adoptarea în întreaga artă decorativă a unui stil deplin funcțional și accesibil, destinat receptării de către cele mai diverse categorii ale publicului, este dezideratul major al acestei generații. Pledoaria unor artiști ca Ion Nicodim în favoarea sporirii rolului tapiseriei în decorația spațiilor publice este edificatoare în acest sens.

Pentru pictorul Ion Nicodim, tapiseria reprezintă «o formă de artă monumetală egală cu celelalte genuri murale»¹⁴. Creația sa în acest domeniu se prezintă ca o exemplară participare la soluționarea complexei probleme a simbiozei între opera de artă și spațiul arhitectural căruia îi este destinată. Concepute în limitele figurativului, tapiseriile sale poartă spectatorul dincolo de nivelul primar al analogiei imaginilor cu realitatea, în zona mai înaltă a simbolizării deschise spre realități eterne ale spiritului uman. Personaj central al compozițiilor sale, omul, este reprezentat în tapiseria *Cintare omului* (1963)¹⁵ – reluare plastică a temei argheziene – în dublă ipostază, aluzie la natura sa contradictorie, în egală măsură creatoare și distructivă. Aceeași idee majoră stă la baza mării tapiserii destinate Teatrului Național, a cărei temă este *Geneză și Apocalips*. Reluând, în registrul superior, schema compozițională folosită în lucrări anterioare ce glorificau omul (*Omul* – 1971, *Omul și cosmosul* – 1972), artistul îi opune în registrul inferior o replică a distrugerii, imagine cu un mesaj protestatar elocvent. Emblemă a echilibrului clasic, celebrul canon al lui Leonardo devine pretextul unei imagini a omului, cu valoare universală, încărcată de o densă capacitate simbolizatoare. Sensul alegoric al compoziției este completat în chip magistral prin suita de motive simbolice dispuse în jurul figurii centrale, dintre care acela reprezentând urechea, conceput ca modul, revine obsedant în zona centrală, riguros compartimentată, a imaginii. Plenitudinea expresiei plastice, caracteristică tapiseriilor lui Ion Nicodim, este obținută într-o măsură însemnată prin aportul culorii, sensibil nuanțată și în acord perfect cu calitățile specifice ale firului de lână.

Printre artiștii ce se îndreaptă spre tapiserie în paralel cu preocupările în domenii în care erau deja consacrați se numără și Geta Brătescu, graficiană de prestigiu, pentru care cele două modalități de exprimare la care recurge se diferențiază numai sub aspect tehnic, concepția care le guvernează fiind, în mod firesc, unică. Într-una din cele mai vechi tapiserii ale sale, *Pești în largul mării* (1964), artista recurge la o stilizare plină de expresivitate, păstrând încă analogia cu forma reală, mascată însă prin descompunerea suprafeței într-un joc abstract, dinamic, obținut prin zone de culoare uniformă dispuse în zigzag. În *Fertilitate* (1966), universul satului românesc îi oferă artistei prilejul unei organizări compoziționale de factură narativă, scenele desfășurându-se treptat, urmînd sugestia de perspectivă etajată, în timp ce în *Esop dezlănțuit* (1967), tapiserie ce reia o temă din ciclul grafic *Esopice*, asistăm la o exuberantă desfășurare barocă a compoziției, potențată prin rezolvarea cromatică de un expresionism evident. Tapiseriile prezentate în 1970 și 1972 în cadrul celor două expoziții «Atelier I» și «Atelier II»¹⁶ marchează evoluția artistei spre un tip de imagine în care «semnul» plastic deține prioritatea¹⁷. În compoziții a căror bidimensionalitate este riguros respectată, motivele abstracte se detașează de fond cu o pregnanță care le apropie de maniera grafică (*Scaun rotund și draperie* – 1972, *Suflător-insectă* – 1972). În *Trei plane – Ghergheful* (1972) «sugestia spațiului în plan» (Geta Brătescu) primește o rezolvare originală, ce anunță viitoarele preocupări ale artistei pentru opera de artă obiect (*Nu, violenței!* – 1974).

¹⁴ Ion Nicodim, *Fantezie și bun gust în ambianța cotidiană*, în *Scinteia*, 14 mai 1964.

¹⁵ Tapiseria se află expusă la sediul O.N.U., New York.

¹⁶ Operele expuse în cadrul expoziției *Atelier I* i-au

atras artistei premiul revistei *Arta* pe anul 1970.

Vezi Olga Bușneag, *Arta decorativă românească*, București, 1976, p. 22.

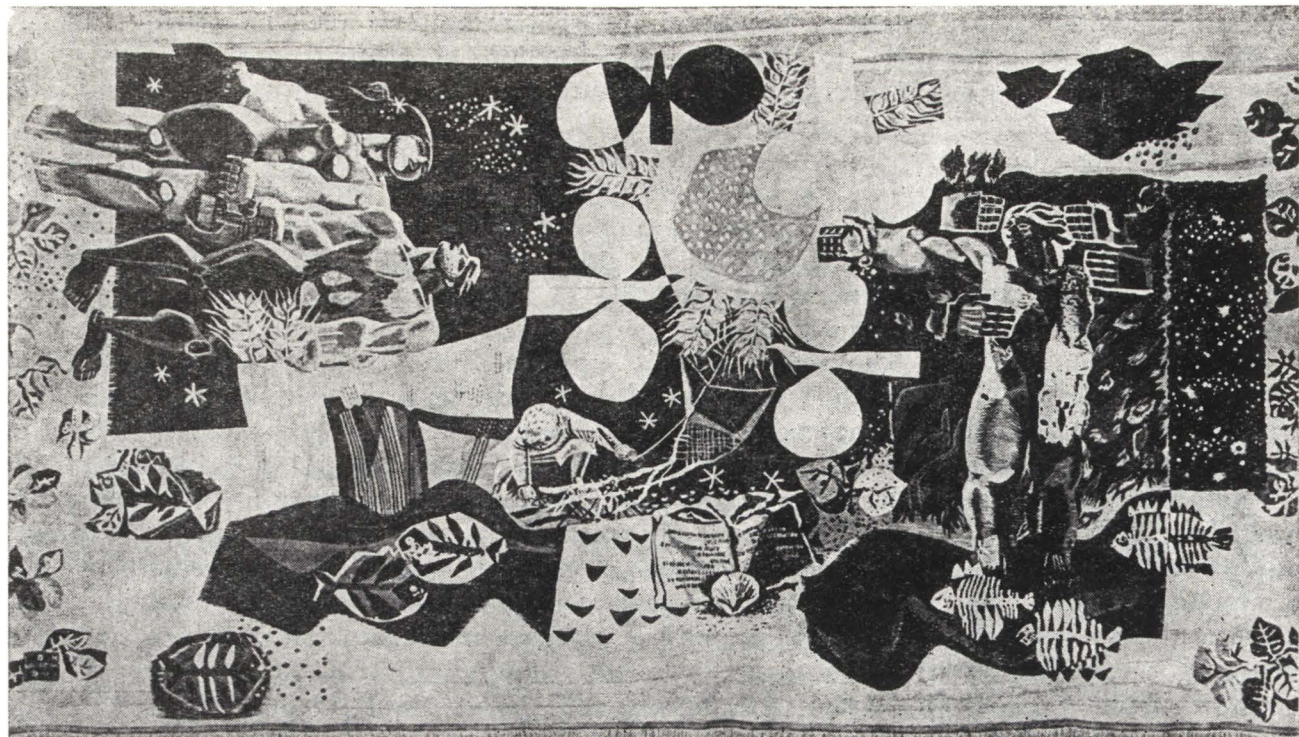
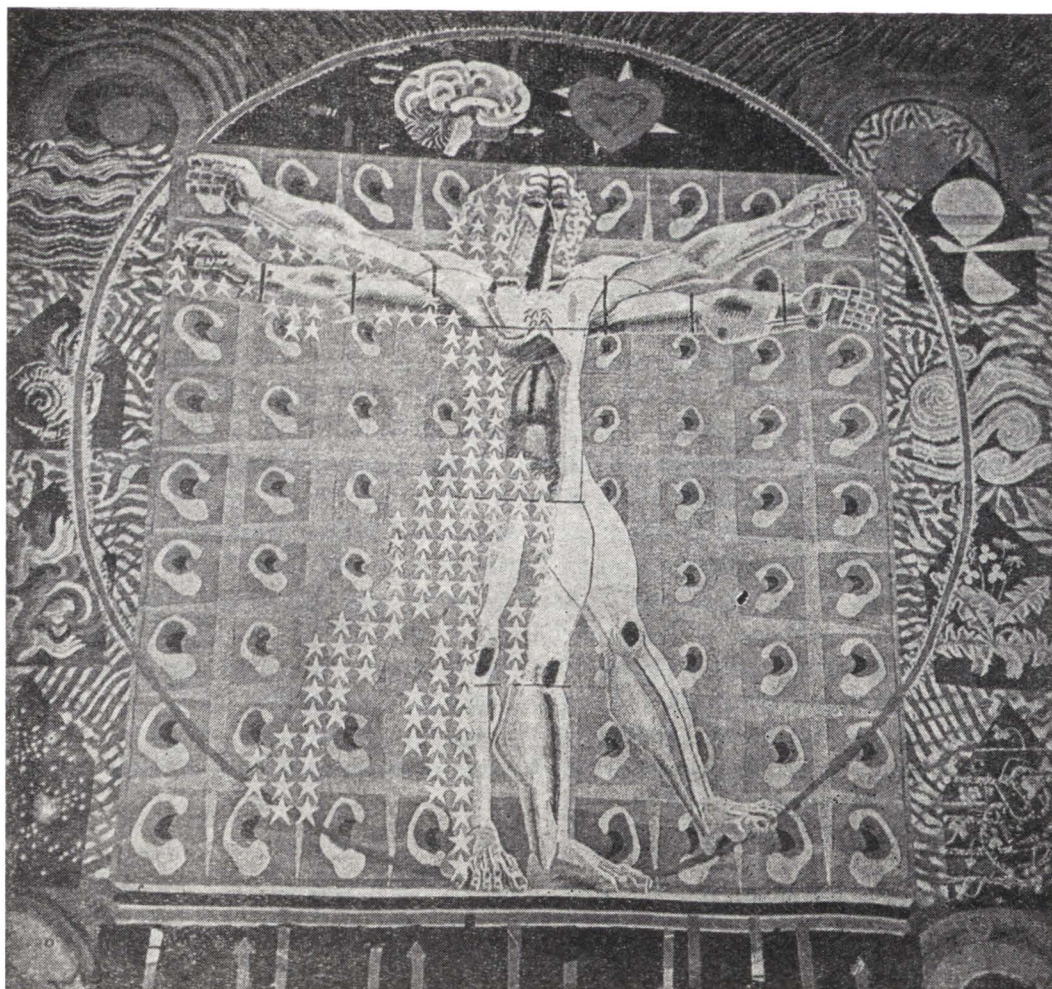


Fig. 3. — Ion Nicodim, *Cântare omului*, tapiserie, lână, 1963.

Fig. 4. — Ion Nicodim, *Omul și cosmosul*, tapiserie, lână, 1972.



În creația lui Șerban Gabrea tapiseria reprezintă o preocupare complementară picturii sau graficii, izvorînd dintr-o imperioasă nevoie de exprimare pe mari suprafețe compoziționale. Creator de cartoane, la a căror elaborare își asociază adesea colaboratori, Gabrea perpetuează, în cea mai bună tradiție a meșteșugului, procedeul transpunerii proiectului prin intermediul țesătorilor specializați. Lucrările sale mărturisesc o remarcabilă plăcere a «finisajului» detectabilă în calitatea impecabilă a execuției tehnice care urmărește fidelitatea transpunerii cartonului. Una dintre primele tapiserii (*Compoziție*, 1968) se situează în prelungirea manierei specifice picturii sale din acea perioadă, imaginea, abstractă, reluînd ritmuri compoziționale de tipul expresionismului gestual¹⁸. *Compoziția* expusă în 1969 în cadrul Expoziției de arte decorative (Dalles) exprimă o problemă diferită; subiec-



Fig. 5. — Geta Brătescu, *Scaun rotund și draperie*, tapiserie, lînă, 1972.

tul plastic al acestei imagini constă în sugestia mișcării concentrice cu sens centripet, reluată de formele circulare înscrise unele într-altele. Aceeași impresie de mișcare turbionară se degajă din *Compoziția* expusă în 1972 la Dalles, acoperită, într-o exuberanță barocă, de un același element, asimilabil vegetalului, ce se repetă la infinit într-o organizare compozițională sugerînd liniile de forță ale unui posibil cîmp magnetic. O schemă compozițională în care predomină senzația de echilibru static este folosită într-o altă *Compoziție* din 1972, concepută în aparență ca o elementară problemă de înscriere a unui pătrat în dreptunghi, dar a cărei rezolvare plastică este cu mult mai complexă. Contrastul creat de fondul întunecat, opac, pe care se detașează forma de o picturalitate intensă a pătratului reprezintă o modalitate exemplară de sugerare a reliefului în limitele bidimensionalității. Ideea este dusă mai departe în *Compoziția* din 1973, de un iluzionism optic exploatat cu extremă ingeniozitate. Ambiguitatea soluției spațiale adoptate, care poate sugera adîncimea și relieful prin efectele de fugă perspectivală ale liniilor și formelor, după cum la fel de bine poate da iluzia suprafeței perfect plane, este obținută prin exploatarea aberațiilor optice provocate prin contrastul simultan. Eclerajul deține în acest procedeu un rol esențial, trecerile gradate, picturale, de la lumina maximă la umbra maximă sugerînd relieful, iar contrastele brusce de închis-deschis generînd senzația frîngerii planurilor.

Cea mai recentă creație, tapiseria destinată Teatrului Național, aflată încă în lucru, este rodul colaborării între Șerban Gabrea și Florin Ciubotaru. Proiectul, a cărui transpunere ireproșabilă se află într-o fază avansată, este conceput la dimensiuni impresionante (7 × 21 m). *Compoziția*, simetrică, se înscrie într-o formă elipsoidală la ale cărei extremități se configurează cele două nuclee ale imaginii încorporînd motive simbolice de vastă circulație în istoria civilizației: ochiul și mîna. Extinderea compoziției pe direcția orizontală este contracarată prin ritmarea suprafeței în sens vertical, cu ajutorul unei succesiuni de linii ușor curbate spre centrul geometric al imaginii; zona centrală divizată în unități spațiale distincte înfățișează o suită de elemente simbolice, reconstituind metaforic o posibilă istorie a teatrului.¹⁹

¹⁸ «Virtuțile expresive ale semnelor și ale scriiturii» pe care le exploatează Șerban Gabrea îi apar lui Octavian Barbosa «comparabile cu gravitatea tușelor lui Hartung». Vezi *Dicționarul artiștilor români contemporani*, București,

1976, p. 191.

¹⁹ Vezi Dan Hăulică, *Teatrul ca lume*, în *Secolul 20*, nr. 11–12, 1974.

Fig. 6. — Șerban Gabrea, *Compoziție*, tapiserie, lână, 1969.



Sugestiv exprimată, intenția autorilor de a reda « o convenție în convenție » < . . . > de a evoca prin convențiile de limbaj ale tapiseriei convențiile de limbaj ale teatrului »²⁰ marchează un moment de apogeu privind concepția asupra decorației murale.

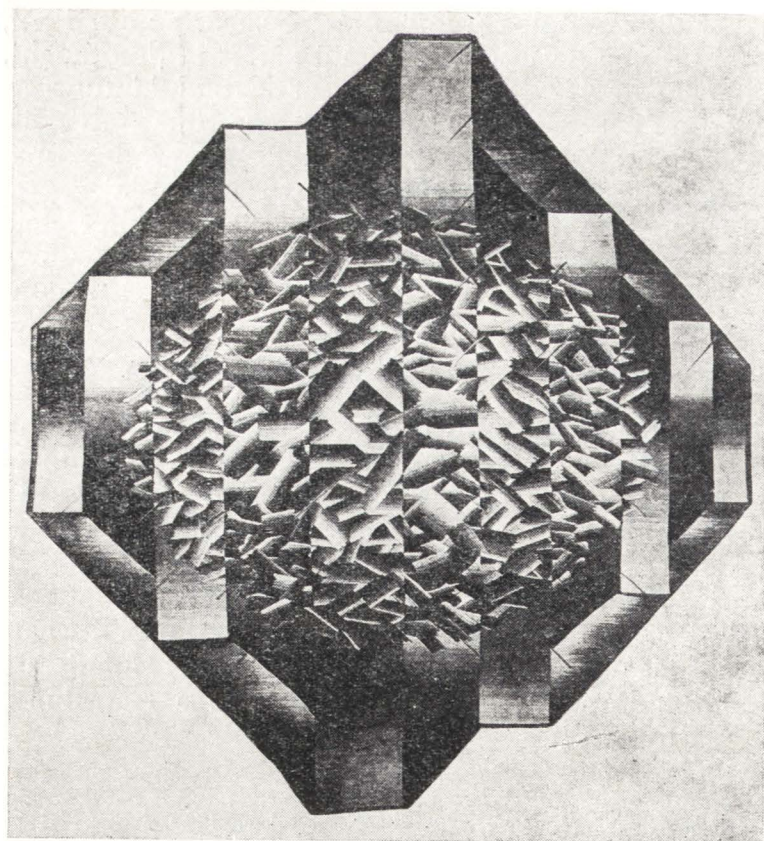


Fig. 7. — Șerban Gabrea, *Compoziție*, tapiserie, lână, 1973.

²⁰ Apud Olga Bușneag, *op. cit.*, p. 28.

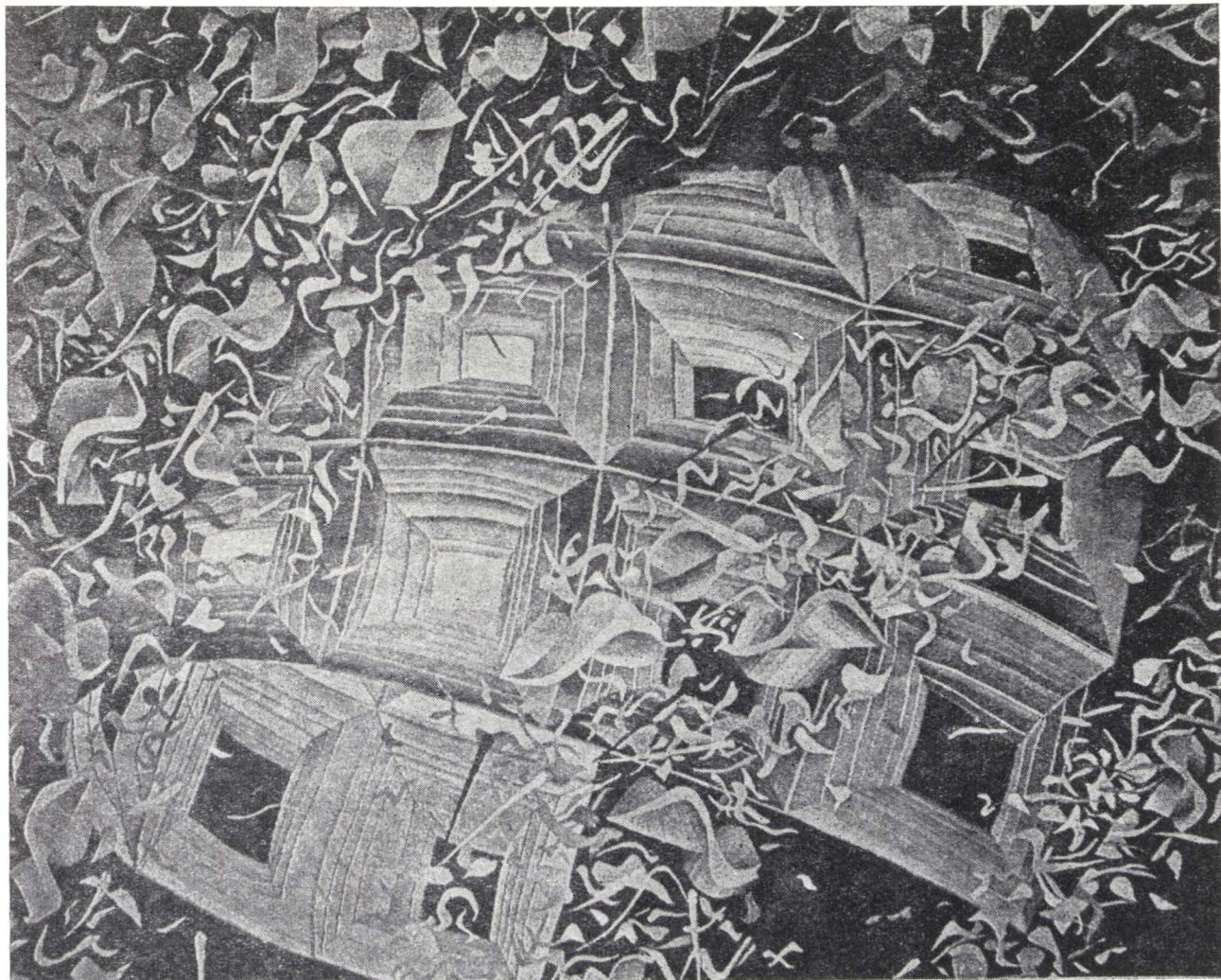


Fig. 8. — Șerban Gabrea, *Teatrul*, tapiserie, lână, 1968—1976 (detalii).

Pentru Florin Ciubotaru, coautor al proiectului, această tapiserie reprezintă încununarea unei meritorii creații anterioare desfășurate cu predilecție în artele monumentale. O frumoasă compoziție ce datează din 1969 reunește în jurul personajului uman, redat în ipostază de creator, imagini a căror capacitate simbolizatoare este accentuată prin versul înscris în țesătură, celebrînd semnificativ «văpaia mîinilor și a gîndului fără hotar». Tot din 1969, *Pomona* reia într-o interpretare modernă pitorescul personaj mitologic, devenit pretext pentru o desfășurare alegorică de motive vegetale. Remarcabilă pentru acuratețea imaginii plastice, una dintre cele mai recente tapiserii, *Labirintul* (1975), demonstrează un permanent rafinat simț al decorativului.

O viziune caracterizată prin lirism este aceea proprie primelor tapiserii ale lui Ion Stendl, creator cu predispoziție vizibilă pentru confruntarea cu tehnici artistice diverse. Pictor, gravor, monumentalist, Stendl își anexează și tapiseria ca mijloc specific de exprimare, realizînd compoziții figurative pe teme ce izvorăsc dintr-un viguros sentiment al naturii (*Laudă vinului* — 1969, *Păsărarul* — 1969). Lucrările sale se remarcă prin caracterul static, de un expresionism hieratic, al reprezentării personajelor și totodată prin calitatea stilizării elementului vegetal sau zoomorf conturat prin linia moale, unduitoare, de o sobră eleganță. După 1973 artistul experimentează o nouă modalitate de a investiga calitățile materialului textil, realizînd o serie de «compoziții textile» pe care le diferențiază deliberat de tapiseria tradițională. Este vorba de opere-obiect, concepute pe principiul alternanței și variabilității elementelor-modul, capabile să dea astfel o mereu nouă configurare a ansamblului. Elementul

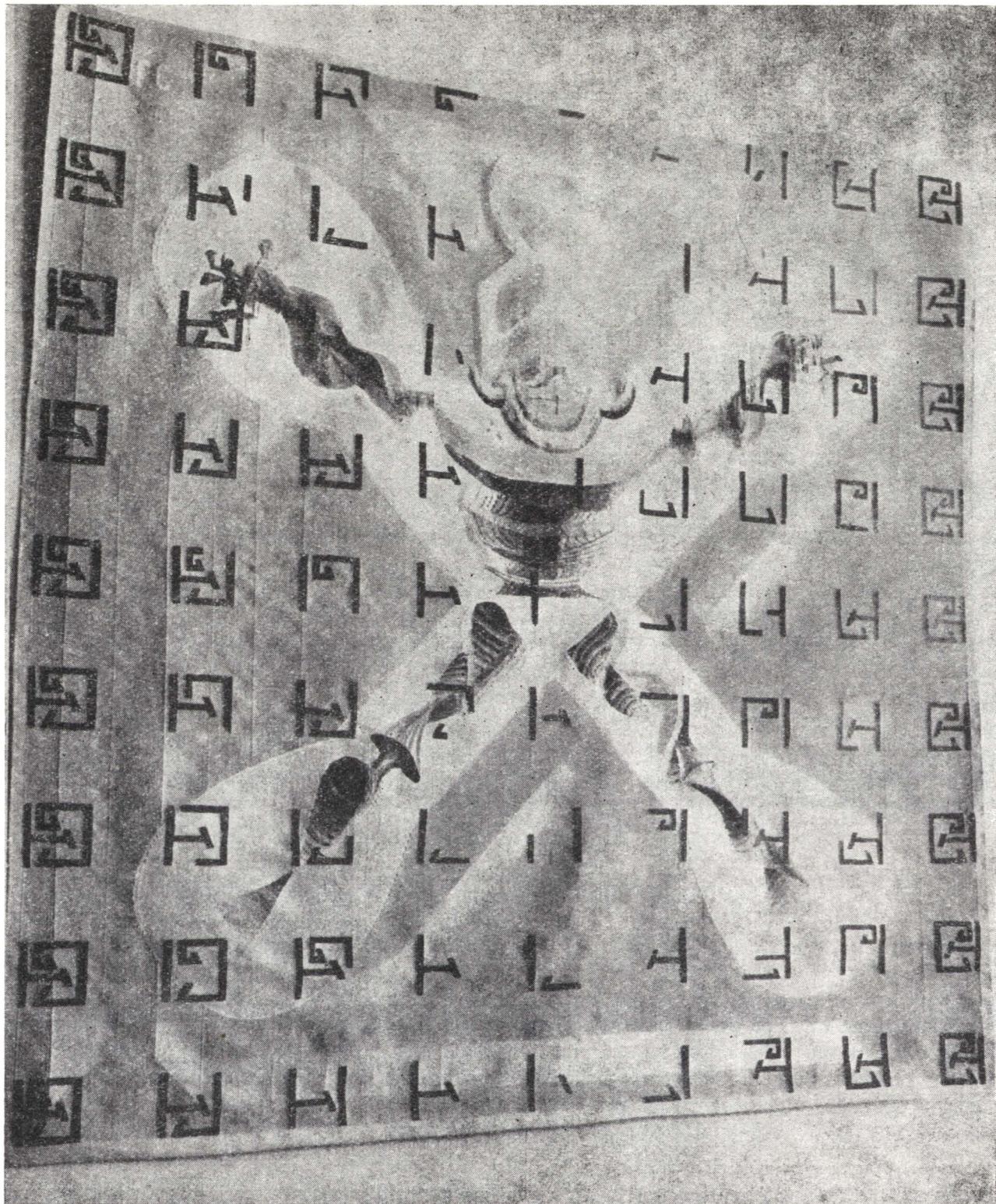
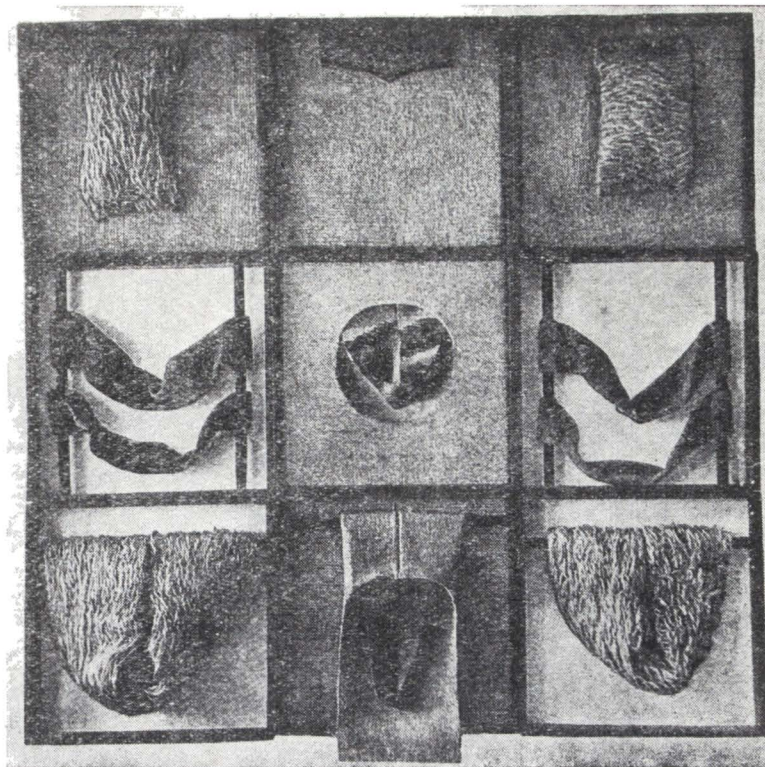


Fig. 9. — Florin Ciubotaru, *Labirintul*, tapiserie, lână, 1976.

textil prelucrat prin tehnici combinate este introdus în « casete-modul » în asociație cu alte materiale (*Modul*, 1974, *Metamorfoză*, 1973); în *Orgă țărănească*, volumele țesute își păstrează autonomia expresivității, ca și în *Poarta*, compoziție textilă în care elementul modulat este chiar forma țesută, repetată pe verticală și alternată cu o suită identică de elemente reduse ca dimensiune. Exploatând tehnici țărănești autohtone (țesătura de cergă, țesătura

Fig. 10. — Ion Stendl, *Modul*, obiect textil, tehnici combinate, 1974.



de dimie cu mițe) și alburile naturale ale lînii, ansamblul atinge o plenitudine a decorativului sporită prin accentele de roșu ale ciucurilor și benzile multicolore.

Pavel Codiță continuă în tapiserie experiența sa de pictor; după cum însuși mărturisește, « pictura și tapiseria nu reprezintă o dedublare; ele sînt materializarea diferită a unui

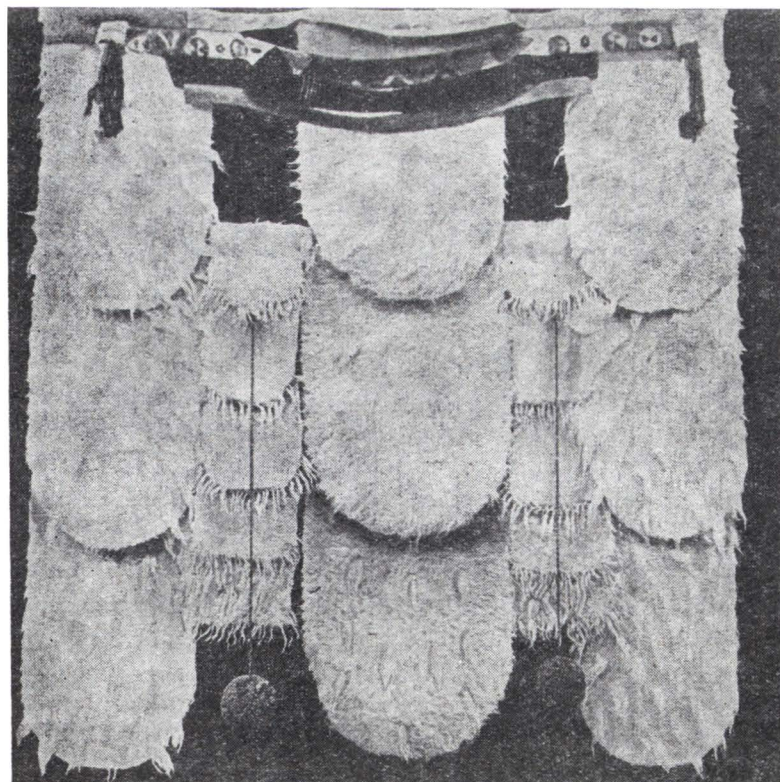


Fig. 11. — Ion Stendl, *Poarta*, obiect textil, tehnici combinate, 1973.



Fig. 12. — Teodora Moisesescu-Stendl, *Casa fluturelui*, obiect textil, tehnică macramé, 1974.

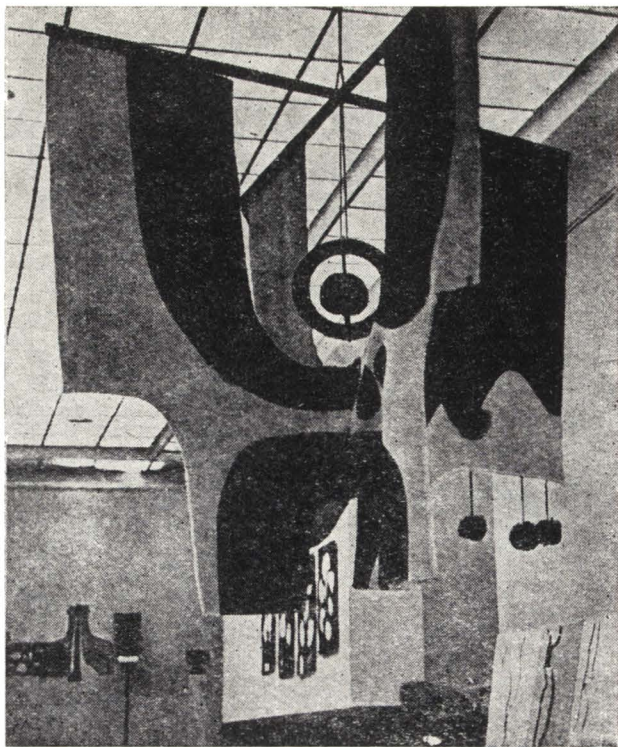


Fig. 13. — Teodora Moisesescu-Stendl și Ion Stendl, *Fluture*, tehnici combinate, lână, 1971.

aceluiași mod de a gândi și simți»²¹. Deosebirile specifice materialului îl determină să reia aceleași teme dintr-o tehnică într-alta. *Delta Dunării*, decorație murală în mozaic ceramic, se află transpusă în tapiserie ca și alte motive predilecte ale picturii sale: *Păsări* (1965), *Migrația zburătoarelor*, *Compoziție*²². De la tapiseria *Vegetație în deltă* (1967) în care elementul vegetal, deși simplificat în pete de culoare tratate decorativ, este încă recognoscibil, viziunea artistului evoluează spre un expresionism fantastic în *Compoziție cu măști* (1971), alternând cu sever abstractizate imagini nefigurative.

Tapiseriile expuse de Teodora Moisesescu-Stendl la expoziția personală din 1966 demonstrau o capacitate remarcabilă de asimilare a sugestiilor folclorului românesc, atât sub aspectul expresiei, cât și al tehnicii. Alături de sobru armonizate tapiserii lucrate în păr de capră (*Norul*, *Ziua și noaptea*, *Timpul*), Teodora Moisesescu-Stendl expunea atunci și piese decorative interpretate cu umor după măștile populare (*Sarsailă*, *Drac*, *Baba*). În scurt timp creația acestei artiste — care se exprimă în egală măsură în pictură, grafică, artă monumentală — s-a impus prin gravitatea cu care sînt investigate resursele tehnice ale artei țesutului, într-un spirit novator continuu afirmat. Calitățile expresive proprii materialului, combinarea tehnicilor, variate cu multă fantezie în piese ca *Orgă*, *Tulnice*, *Nai*, indică tendința de autonomizare a limbajului plastic.

Tapiseria murală este realizată într-o manieră proprie ce decurge din transpunerea în țesătură a unor motive și sugestii iconografice provenind din grafică. *Spiritul nopții* (1971) face parte din această categorie ce evidențiază o atitudine expresionistă. Unei tipologiei expresioniste aparțin și compozițiile cu personaje-mască (*Sărbătoare populară*, 1973), după cum

²¹ Miruna Ionescu, *Atelier — Pavel Codîță*, în *Informația Bucureștiului*, XVIII (1970), nr. 5197, 5 aprilie.

²² N. Crișan, *Portrete plastice — Pavel Codîță*, în *Scinteia*, XXVII (1967), nr. 7502, 24 octombrie.



Fig. 14. — Teodora Moisesescu-Stendl și Ion Stendl, *Mihai Viteazul, domn al Țării Românești, al Transilvaniei și al Moldovei*, tapiserie, lână, 1976.

se poate vorbi de un expresionism al culorii în tapiseria *Fluture* (1973), căreia i se suprapune, cu același sens, accentul multicolor al formei textile debordând în spațiul tridimensional prin mănunchiuri de corzi și fibre. Motiv predilect, fluturele este reluat în modalități diverse, devenind din imagine analogă realității în *Spiritul nopții* pretextul unei compoziții metaforice în *Casa fluturelui* (1974), obiect textil realizat în tehnica macramé. O altă categorie de lucrări, din care face parte ansamblul spațial denumit de asemenea *Fluture* (1971), se datorează colaborării cu Ion Stendl; concepția tridimensională a lucrării se bazează pe compunerea în spațiu a formelor decupate, cărora li se adaugă ornamente de o cromatică și tactilitate cu efect de șoc vizual. Rod al colaborării celor doi artiști este recenta tapiserie *Mihai Viteazul* (Dalles, 1976), izbutită tratare în spirit decorativ a unei teme istorice presupunând figurarea realistă a personajului.

O armonioasă structurare a ambientului, aceasta se dovedește a fi aspirația Arianei Nicodim, rafinată decoratoare de spații arhitecturale, creatoare de ceramică, imprimeuri sau modă, a cărei inventivitate plastică se manifestă totdeauna în limitele unui gust sigur.

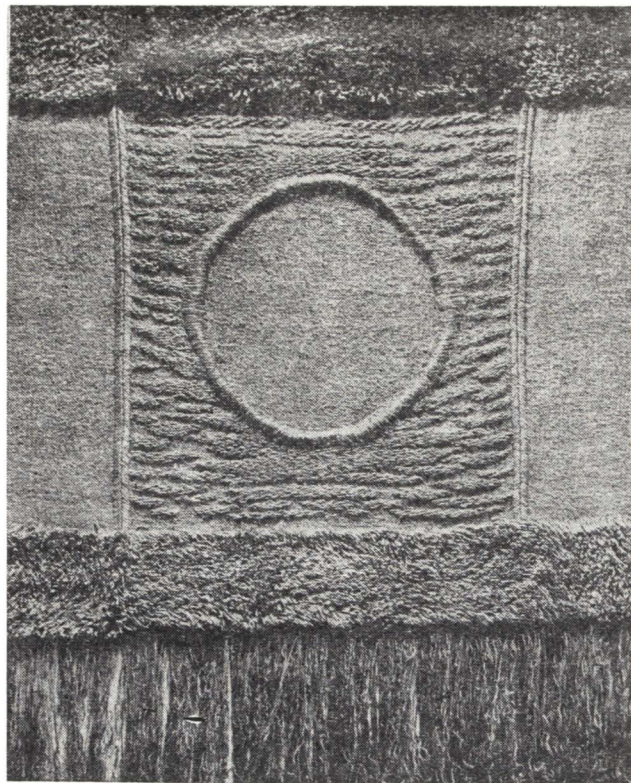


Fig. 15. — Ariana Nicodim, *Aerul*, 1971, tapiserie din ciclul celor «Patru elemente», sisal.

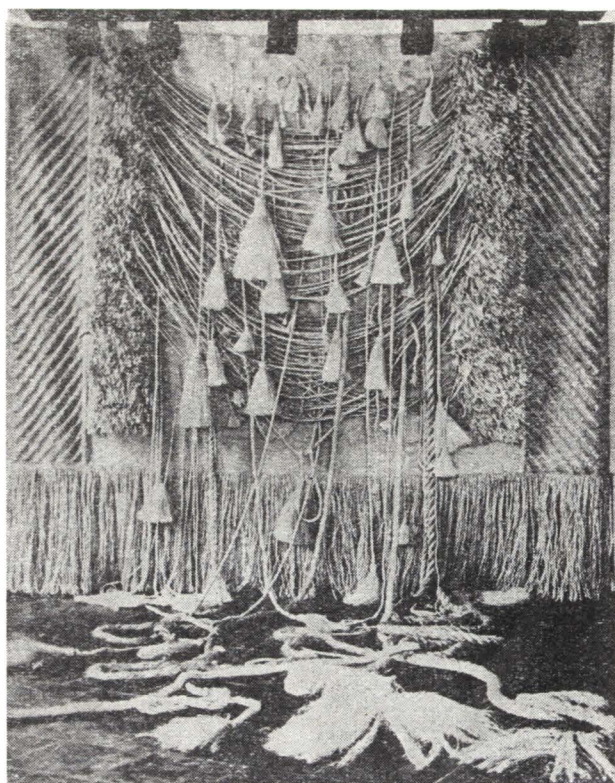


Fig. 16. — Ariana Nicodim, *Apa*, 1973, tapiserie din ciclul celor «Patru elemente», sisal.

Remarcându-se printr-o « înțelegere profundă a destinului modern al tapiseriei »²³, Ariana Nicodim se orientează, după 1970, către experimente menite a scoate această artă din limitele spațiului bidimensional, accentuându-i inițial tactilitatea și relieful suprafeței prin efecte inedite de *tissage*, pentru a ajunge în final la expansiunea componentelor tapiseriei în spațiul înconjurător, la a cărui nouă structurare participă. Reprezentative în cel mai înalt grad pentru această atitudine, tapiseriile din seria celor patru elemente, *Pământul*, *Aerul*, *Apa*, *Focul*²⁴, realizate între 1971 și 1973, definesc totodată una dintre direcțiile însemnate ale dezvoltării tapiseriei românești din ultimii ani, care impune materialul textil printre formele cele mai adecvate de organizare a ambientului. Concepută pe principiul asocierii contrariilor — pământ-aer, apă-foc — seria celor patru tapiserii se caracterizează printr-o viziune unitară în cadrul căreia se disting particularități impuse de ideea proprie fiecărei lucrări. Într-un acord perfect, materialul devine expresie a ideii: compoziția echilibrată, calmă, reprezentând *Pământul*, conferă imaginii soliditate și valoare tectonică ce sporesc prin consistența olivurilor și brunurilor a căror calitate ponderală este subtil exploatată. Din aceeași familie de structuri, *Aerul* exaltă în schimb elementul imponderabil, mișcarea și transparența sugerate atât compozițional, cât și prin tonalitățile diafane de alb-gălbui ale fibrei textile. Următoarele două tapiserii, *Apa* și *Focul*, invadează spațiul desfășurându-se cu mobilitate proprie fluidului în arhitecturi baroce de forme suple, flexibile, ce « includ o nesfârșită polisemie »²⁵.

Un debut timpuriu și succesul rapid obținut în confruntări internaționale de mare prestigiu (Stuttgart, Lausanne, Paris)²⁶, caracterizează afirmarea Anei Lupaș în arta româ-

²³ Theodor Enescu, *Ariana Nicodim și tapiseriile celor patru elemente*, în *Arta*, 1974, nr. 3, p. 20.

²⁴ Expusă la Trienala internațională a artelor decorative de la Milano (1973) și distinsă cu medalia de argint.

²⁵ Olga Bușneag, *op. cit.*, p. 50.

²⁶ În 1956 i s-a decernat premiul I pentru desenele expuse la Expoziția de artă infantilă de la Bruxelles; debutul Anei Lupaș în tapiserie a avut loc în 1965 la Expoziția de stat a artelor decorative (*Icar și Zmeu*); în 1969 obține medalia de aur la Trienala internațională de la Stuttgart (*Zmee*);

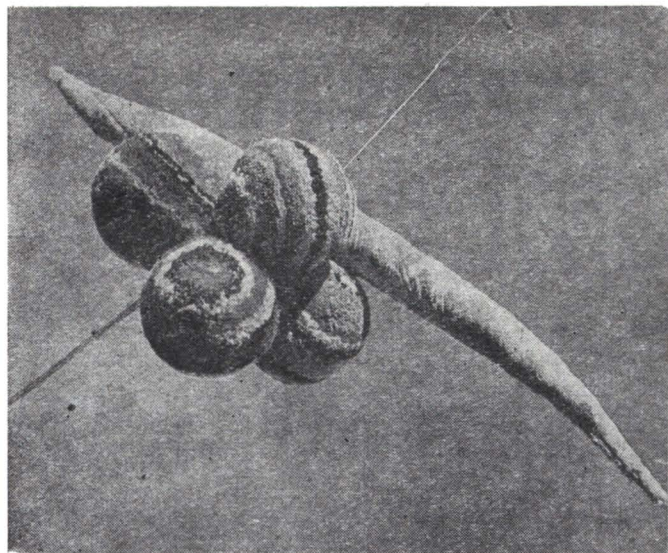


Fig. 17. — Ana Lupaș, *Mașină de zburat în zi de sărbătoare*, obiect textil, tehnică mixtă, 1971.



Fig. 18. — Ana Lupaș, *Covor zburător cu ou roșu în cuib*, obiect textil, 1971 (detaliu).

nească din ultimul deceniu. Creația sa iese din sfera unei funcționalități strict decorative a tapiseriei, în consens cu tendințele mondiale de metamorfozare a acestei arte într-o formă de comunicare mai profundă. Demersul său artistic pornește de la revizuirea programatică a datelor tradiționale ale genului, conform convingerii că «tapiseria de azi reprezintă o întoarcere la origini» în cadrul căreia «se analizează cu o altă optică și sensibilitate modulul, elementul generator și totodată repetibil — FIRUL». Odată determinat, «caracterul firului dă libertatea recompunerii», considerată de artistă «necesară oricărei înregistrări sensibile a epocii»²⁷. Drumul străbătut de la acea serie de tapiserii murale a «zmeilor» (1962 — 1966) și a «cozilor de zmee», pînă la aceea a «mașinilor de zburat» sau a manifestărilor de tip «*happening*» este invariabil marcat de ideea că «la baza oricărei forme plastice stau volumul, tonul, lumina, valoarea» a căror judicioasă dozare va genera «opere inedite» în condițiile schimbării raporturilor anterior constituite²⁸. Păstrîndu-se încă de la început departe de sugestiile iconografice ale picturii sau ale altei arte, Ana Lupaș și-a conceput lucrările ca expresie directă a legilor specifice tehnicii țesutului. Primele tapiserii din ciclul «zmee» se dovedesc a fi dezvoltări ale unei asemenea desfășurări ornamentale dictate de însuși procedeul țesutului pe verticală, în condițiile unui contrast cromatic binar, între alb și negru. Compoziția dinamică a acestor opere este rezultatul dialogului între plin și gol pe suprafața imaginii, între zonele de liniște, de absență a mișcării și acelea de aglomerare tumultuoasă a formelor. «Cozile de zmee» demonstrează intenția trecerii spre obiectele textile întruchipate de «mașinile de zburat». Forma dreptunghiulară a lucrării este abandonată, ca și procedeul tehnic al țesutului, căruia i se substituie mijloace pline de inventivitate, în acest caz împletitul firelor de cîneapă într-o structură accidentată, mai puțin densă, cu ochiuri mari, impregnată cu soluții care conferă rigiditate fibrei textile. Obiectul textil practicat de Ana Lupaș se definește prin exaltarea «organicității senzațiilor materialului, altădată strict funcțional» (Ana Lupaș). Caracterul de «operă deschisă» relevat ca o constantă a artei sale²⁹ apare drept consecința firească a dezideratului artistei de a crea un nou

în 1969, 1971 și 1973 participă la Bienala internațională de tapiserie de la Lausanne; în 1973 obține medalia de argint la Trienala internațională de artă decorativă de la Milano; în 1974 este distinsă cu mențiune la Quadrienala de la Erfurt, iar în 1975 obține medalia Trienalei internaționale

de tapiserie de la Lodz.

²⁷ Ana Lupaș, «Sînt un om metodic», interviu publicat în *România literară*, 1971, nr. 25, 17 iunie.

²⁸ *Ibidem*.

²⁹ Olga Bușneag, *op. cit.*, p. 34.

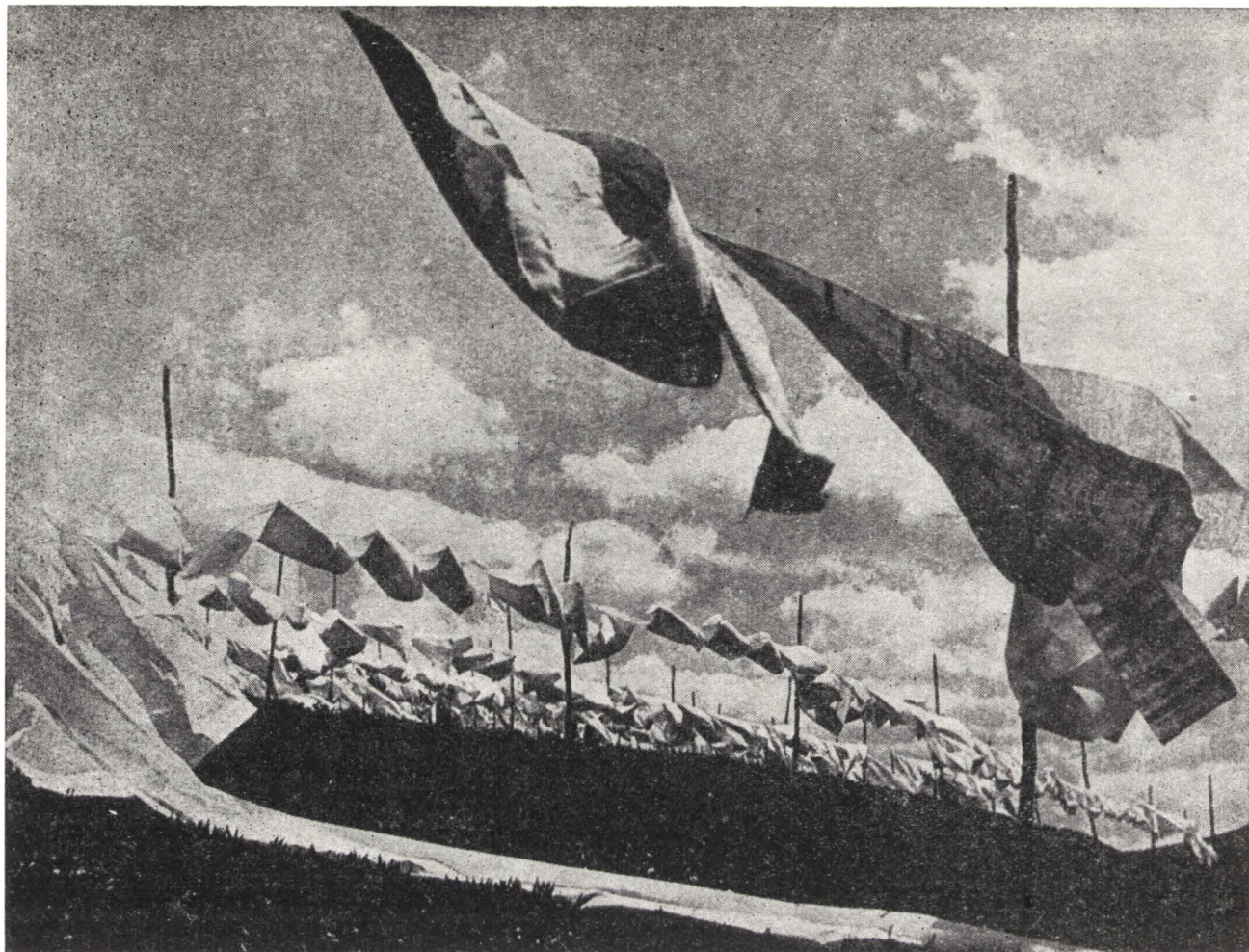


Fig. 19. — Ana Lupaș, *Covor zburător – simbol al păcii*, 1972.

fel de artă, « de tip democratic », cu o « adresă socială precisă » și care să poată fi amplasată în spațiul cotidian³⁰. Corespunzător unor asemenea exigențe structurarea în spațiul tridimensional a acestor obiecte textile cu virtuți ambientale se face din perspectiva artei investite cu componente ludice; este cazul experimentului didactic urmărind solicitarea, pe cale senzorială, tactilă și vizuală, a facultăților ludice ale copilului, experiment în care « ambiguitatea formei (coardă din fire de cîneapă răsucite, vopsite în culori calde și intense), niciodată identică sieși, se confundă cu magia jocului »³¹. Incitarea la joc, prin stimularea curiozității, se asociază, în cazul obiectului textil *Covor zburător cu ou roșu în cuib* (1971), unei voințe de intervenție în ambient, mai explicită în ansamblul variabil *Covor zburător decolează din satul meu* (1974). În continuarea aceleiași dorințe de a conferi creației o prezență reală în spațiul înconjurător, Ana Lupaș dezvoltă experiența anterioară de tip ambiental într-o autentică « acțiune colectivă » cu valoare simbolică, o « propunere de ritual contemporan », intitulată *Covor zburător, simbol al păcii* (1973). Bazat pe asocierea privitorului la crearea operei (întinderea a 3 000 m pînză țesută), acest « happening » proiectat ca o « acțiune cu caracter sărbătoresc » presupune capacitatea artistului « de a sugera o situație

³⁰ Ana Lupaș, « În afara întrebării *De ce și Pentru cine nu există artă* », interviu de Anca Bărbulescu în *Munca*, (28), nr. 7729, 22 septembrie 1972: « Acțiunea mea are o adresă socială precisă. Din acest motiv aș prefera ca lucrările mele, cu tot riscul de a fi deteriorate, să fie amplasate în locurile unde oamenii muncesc, se joacă, locuri în care,

fără a li se concentra întreaga atenție, ar fi atinse în permanență, ceea ce ar permite o mai exactă înțelegere și un mai sigur efect al intențiilor emițătorului ».

³¹ Anca Arghir, *Laborator: Joc de-a natura*, în *Arta*, 1972, nr. 4, p. 18–19.

artistică . . . cu sens colectiv»³², irepetabilă ca act final, și prin aceasta efemeră. Propensiunea spre arta ambientală devine atît de marcată, încît elementul textil însuși este abandonat în favoarea exploatării calităților expresive ale altor materiale, a căror suplețe le face ușor manevrabile și apte de a fi împletite, rulate, îmbinate sau legate în diferite moduri, ca în cazul ansamblului ambiental realizat din cununi de spice, sau asociat într-un montaj suprarealist cu blana și lemnul, în structurile ambientale *Joc de-a Prometeii*³³. Concomitent artista investighează resursele tapiseriei murale, propunîndu-și în lucrarea mai nouă *Trăiască învingătorii – imagine document* (1974) obținerea unor efecte de un acuzat realism în redarea portretului uman, prin alternarea în țesătură a tehnicii de *haute lisse* și persan. Inventivitatea și inepuizabila capacitate plâsmuitoare a artistei se afirmă și cu acest prilej ca o formă de refuz a oricărei constrîngerii convenționale, exterioare procesului de creație.

Șerbana Drăgoescu s-a impus după 1970 în generația tinerilor creatori ca una dintre cele mai conturate personalități. Tapiseria pe care o practică se definește prin promovarea valorilor pur plastice ale subiectului, eliberat de analogia cu realul³⁴. Seria cea mai caracteristică pentru această tendință este aceea a lucrărilor grupate în ciclurile *Icarus* și *Cosmogonie*³⁵, care dezvoltă variante compoziționale ale unui aceluiasi motiv plastic, cu valoare de *modul*. Pornind de la un element extrem de simplu, fragmentul de dreaptă, artista configurează vaste compoziții de o riguroasă organizare geometrică, exploatînd infinitele posibilități de a varia dispunerea motivului în cîmpul compozițional; repetiția în sens vertical și orizontal, alternanța de grupuri în care dimensiunea diferă, aglomerarea în anumite porțiuni căreia îi corespunde absența motivului în altele, sau introducerea, cu efect de surpriză, a fragmentului în care ordinea și regularitatea sînt anulate printr-o împrăștiere aparent dezordonată a elementului modulat, sînt numai cîteva dintre artificiile la care recurge creatoarea. Intenția sa depășește simpla studiere a relațiilor plastice elementare și a capacității lor expresive, aspirînd către o autonomizare a « semnului » plastic prin eliberarea sa de orice « asociații mentale extraestetice »³⁶. *Spre lumină* (1971), *Moment alb într-un cîmp de forțe* (1972) și *Incizie* (1973) evidențiază o organizare compozițională de tip static, marcată prin tensiunea care se stabilește între gol și plin în spațiul tapiseriei. În *Intersecție* sau *Hora universală* sugestia mișcării în plan, a agitației conținute în limitele unui fragment este temperată prin spațiile neutre din jur, sau prin benzile trasate în țesătură. Bidimensionalitatea tapiseriilor Șerbanei Drăgoescu este nu numai o caracteristică a fiecărei piese, ci și a întregului ansamblu, gîndit pe principiul restructurării posibile, în funcție de diferitele modalități de compunere a pieselor pe suprafața murală.

În generația creatorilor tineri, tapiseriile Annei Tamaș aduc o notă particulară prin ineditul lor, impunîndu-se ca proiecții ale unei excepționale sensibilități artistice dublate de o surprinzătoare inventivitate formală. Nu mai puțin personală este însăși factura tapiseriei, obținută prin procedee specifice ca folosirea urzelii extrem de fine, ale cărei fire, colorate, nu mai sînt acoperite în întregime de firele orizontale ca în tehnica *haute lisse*, ci se întreș cu acestea contribuind la realizarea unei texturi vibrante cu discreție. Tapiseriile Annei Tamaș incită prin expresivitatea plastică a cărei componentă fantastică nu este deloc neglijabilă. Repertoriul formelor imaginate de artistă le situează în limitele unei posibile analogii cu realul, în care ambiguitatea motivelor decurge dintr-un amestec al regnurilor în adevărate montaje suprarealiste în care elementul antropomorf se continuă în cel vegetal sau în acelea a căror apartenență este incertă. Primele lucrări, avînd o cromatică extrem de reținută, în care predomină degradeurile tonale în gama brunurilor, griurilor și negrurilor naturale, se remarcă prin tratarea grafică a imaginii, cu puternic incizate conture și ferme opoziții valorice. *Bocitoarele* (1969), *Dans de primăvară* (1969), *Ielele, fetele pămîntului* (1970) aparțin acestei prime etape. După 1970, elaborarea compozițională se împlinește,

³² Mihai Drișcu, *Sărbătoarea ca artă*, în *Arta*, 1974, nr. 2, p. 8.

³³ Ansamblul este realizat în colaborare cu Mircea Spătaru.

³⁴ Ion Frunzetti, prefața la catalogul expoziției Șerbana

Drăgoescu de la galeria Kavaletten, Uppsala, 1973.

³⁵ Ciclul *Icarus* este compus din șase tapiserii, iar *Cosmogonie* din patru tapiserii, executate în lină în tehnica *haute lisse*.

³⁶ Ion Frunzetti, *op. cit.*

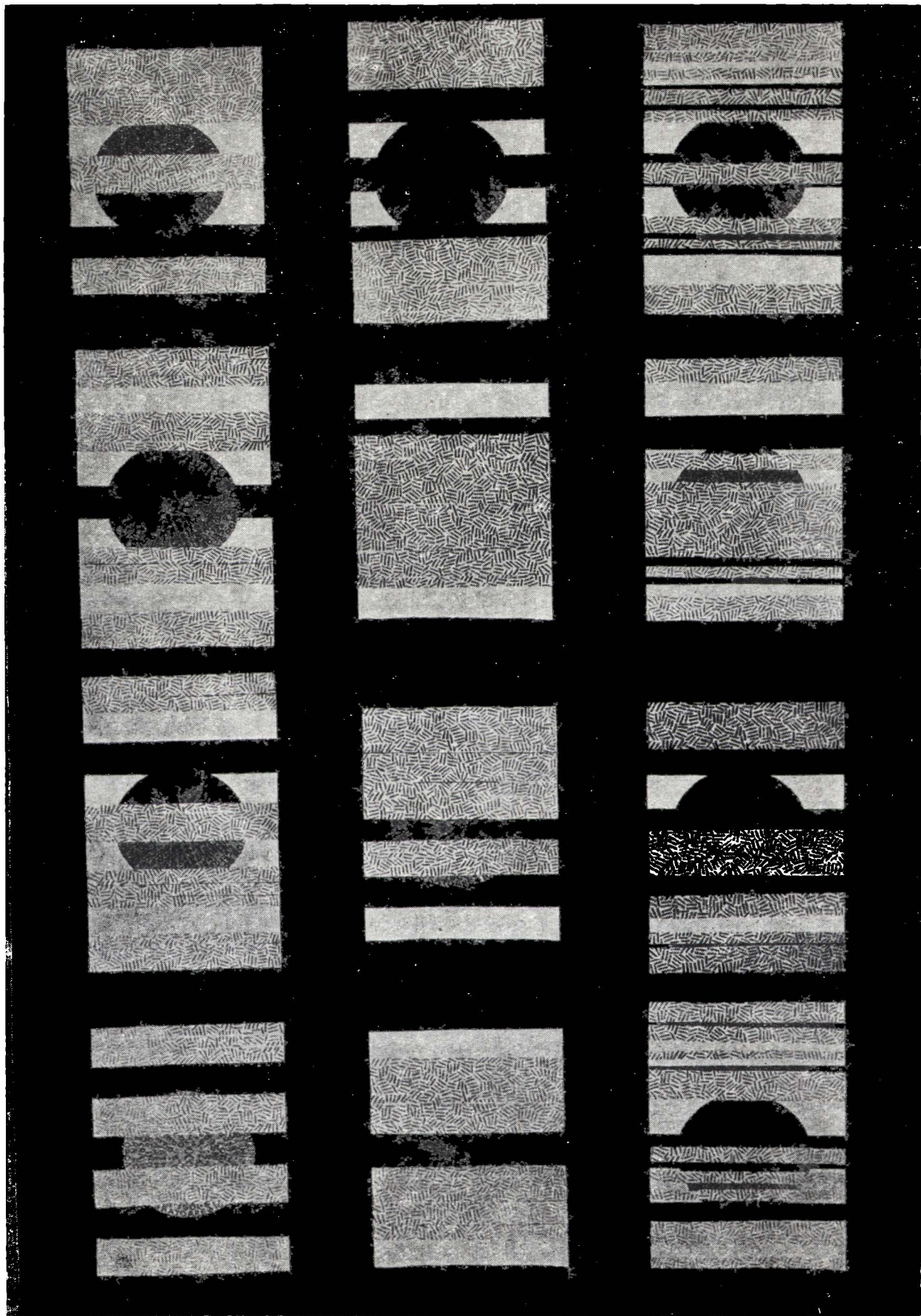


Fig. 20. Șerbana Drăgoescu, variante ale tapiseriei mobile Omagiu, din ciclul «Cosmogonie».

Fig. 21. — Șerbana Drăgoescu, *Joc decorativ*,
obiect textil din ciclul «Cosmogonie».

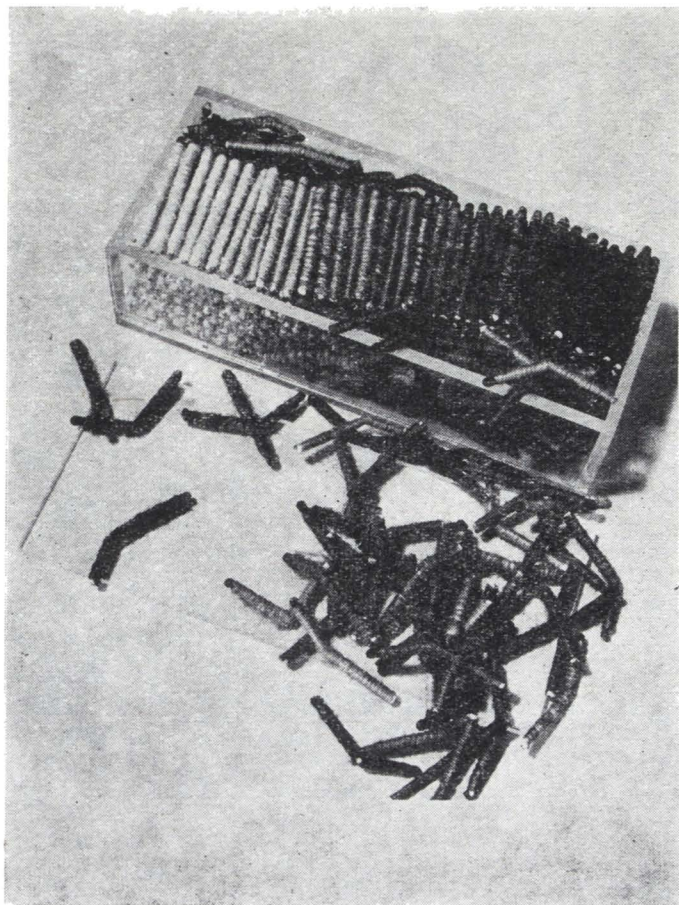


Fig. 22. — Anna Tamás, *Compoziție*,
tapiserie, lână, 1972.



Fig. 23. — Anna Tamás, *Mihai Viteazul*, tapiserie, lână, 1975.

devenind calitatea esențială, a ultimelor lucrări. Formele se înscriu cu pondere și rafinament în spațiul neutru al fondului eliberat de orice încărcătură ornamentală. Silueta personajului uman se detașează cu monumentalitate în vastitatea fondului lipsit de orice determinare spațio-temporală, într-un « climat înrudit cu cel al picturii metafizice »³⁷. *Compoziție I*, *II* și *VIII* ilustrează această manieră, reluată în variante mereu îmbogățite sub aspectul capacității lor expresive. Atunci când se aplică unei teme anume (*Mihai Viteazul* — *portret omagial*, 1975), stilul, « imediat recognoscibil »³⁸, al Annei Tamas demonstrează remarcabile însușiri evocatoare, evitînd convenționalismul reprezentării, căruia i se substituie capacitatea sugestivă a « deformării » expresive.

★

Generația creatorilor care se făcuseră remarcăți în deceniul al șaselea continuă tradiția tapiseriei murale și după 1960, evidențiind un efort perseverent de modernizare a limbajului acestei arte. Astfel, după consacrarea pe care o reprezintă distincția ce i-a fost acordată în

³⁷ Olga Bușneag, *op. cit.*, p. 76.

³⁸ Mihai Drișcu, *Cronica* <Galeria Orizont: Constantin

Baciu, Ovidiu Maitec, Mimi Podeanu, Mircea Ștefănescu, Anna Tamás>, în *Arta*, 1974, nr. 8, p. 23.



Fig. 24. — Mimi Podeanu, *Grădină sălbătică*, tapiserie, lână, 1970.

1957 la Milano, Mimi Podeanu se numără printre artiștii cu o prezență vie în manifestările de artă decorativă, impunând, încă de la expoziția personală din 1962, un stil propriu, a cărui împlinire și rafinare se petrec continuu³⁹. Muralitatea tapiseriilor create de Mimi Podeanu, remarcată ca o însușire esențială a acestora, decurge desigur din convingerea artistei, exprimată în repetate ocazii, că «tapiseriile pentru marile interioare <...> trebuie să fie gândite odată cu construcția respectivă pentru a se încadra armonios în complexul de linii și forme care este arhitectura»⁴⁰. Specificul operelor sale îl constituie căutarea unei vibrații, încărcată de picturalitate, a țesăturii, pe care artista o obține prin finețea punctului și mai ales prin sensibilă îmbinare a culorilor, irizate în infinite degradeuri tonale. Universul său poetic se reconstituie cu ușurință, Mimi Podeanu situându-se pe linia păstrării unei permanente referiri la real. Motive minore în aparență devin subiecte plastice de mare expresivitate (*Struguri la grindă*, 1962, *Mărțișoarele lui Matei*, 1970). Amintirea folclorului, prezentă în *Compoziție cu măști* (1962) sub forma unei stilizări expresioniste, revine, decantată, într-o altă lucrare inspirată de același motiv al măștilor populare (*Măști*, 1972), în care

³⁹ Eugen Schileru, *L'Exposition d'art décoratif*, în *Revue roumaine*, 1962, nr. 4, p. 147; Paul Petrescu, *Ella Cancicov, Mimi Podeanu, Graziella Stoichiță*, în *Arta*, 1962, nr. 5, p. 39–40; Mac Constantinescu, *Expoziția de arte decorative*,

în *Contemporanul*, 1962, 22 iunie, p. 2.

⁴⁰ Miruna Ionescu, *Atelier: Mimi Podeanu*; «Dincolo de rolul decorativ al tapiseriei»..., în *Informația Bucureștiiului*, 1973, 4 august.



Fig. 25. — Ileana Balotă, *Verticală sau orizontală*, lână, 1971.

tivă – 1968), ca și elaborate compoziții figurative ilustrând o tematică anume (*Cules de porumb*, *Teatrul* – 1963, *Călușarii* – 1967). Subordonată unei viziuni extrem de personale, tapiseria capătă la Ileana Balotă virtuți comemorative; în ampla compoziție intitulată *Eroica* (1973) firul de lână recompune cu minuție mulțimi de chipuri anonime grupate în jurul mînii supradimensionate, investită cu valoare de simbol. Simplificarea robustă a personajelor, linia dură, colțuroasă, a conturilor, arhitectura severă a formelor și planurilor contribuie la crearea unei imagini de șoc, puternic angajante. În *Evocări* (1973) cele trei portrete sînt integrate unei compoziții pur decorative, de o particulară expresivitate în cromatică, în timp ce în *Dimitrie Cantemir* (1973) predomină rezolvarea de factură picturală, cu prețiozități de materie și culoare ce situează imaginea pe linia unei evocări pline de lirism. O etapă nouă în creația Ilenei Balotă a fost revelată cu ocazia expoziției personale din 1971. Piese expuse atunci denotă o schimbare radicală de concepție, artista eliberîndu-se de rigorile tradiționale ale genului. Unele lucrări introduc o concepție spațială, în care se anunță aspirația spre volum, obținută prin reliefuri ce brăzdează suprafața țesăturii (*Verticală sau orizontală*, *Moartea păsării*). Bidimensionalitatea, muralitatea, sau forma clasică a cadrului dreptunghiular practicate în lucrările anterioare sînt abandonate în noile opere ce schițează tendința către tapiseria gîndită ca obiect textil. Echivalentul suprafeței accidentate îl reprezintă în alte lucrări decupajul de forme în cîmpul țesăturii, procedeu prin care raportul obiect-suport mural cîștigă dinamism și ritm. Lucrările din expoziția personală din 1975 realizate în tehnici mixte se profilează după același model al decupajului, stabilind cu suprafața peretelui un dialog spectaculos. Valorile plastice ale materialului exploatate cu măiestrie sporesc calitatea decorativă a

imaginea figurativă tinde de această dată spre abstractizare și reducere la elementele esențiale. A fost remarcat în creația acestei artiste puternicul sentiment al naturii pe care-l degajă ciclul anotimpurilor, temă interpretată în lucrări ca *Primvara*, *Orga verii*, *Toamna*, *Păsărele iarna* (1970)⁴¹. Caracteristică majorității lucrărilor, compoziția se desfășoară cu virtuozitate pe întreaga suprafață a tapiseriei, în cele mai timpurii într-o adevărată « spaimă de vid », iar în cele mai recente cu măsură și echilibru între spațiul gol și plin, dar cu aceeași libertate și exuberanță proprie vegetalului. Mimi Podeanu reușește în același timp să evoce, cu mijloacele proprii tapiseriei, dramatismul intens al unor teme istorice, (1907, *Tezaurul de la Pietroasa*).

După 1960 Ileana Balotă continuă experiența perioadei anterioare, ajungînd la o diversitate remarcabilă de tehnici și mijloace de exprimare în materialele cele mai variate, de la lână și viscoză, la rafie, pănușă, pai, cîneapă. Inventivitatea și ineditul în asocierea lor, ca și unele inovații în tehnica tradițională a țesutului, se explică prin stăpînirea plină de virtuozitate a meșteșugului, ceea ce-i permite artistei abordarea oricărei teme sau maniere. Ileana Balotă cultivă în paralel compoziția abstractizată în care culoarea și calitatea materialului primează (*Motiv decorativ*, *Pasăre* – 1965, *Figură decorativă* – 1968),

⁴¹ Vezi Olga Bușneag, *Tapiseriile lui Mimi Podeanu*, în *Astra*, V (1970), nr. 9 (52), septembrie; Paul Petrescu, *Mimi Podeanu*, în *Arta*, 1975, nr. 10, p. 28; Mihai Drișcu,

Cronica: Expoziția Mimi Podeanu, în *Arta*, 1974, nr. 8, p. 22–23.

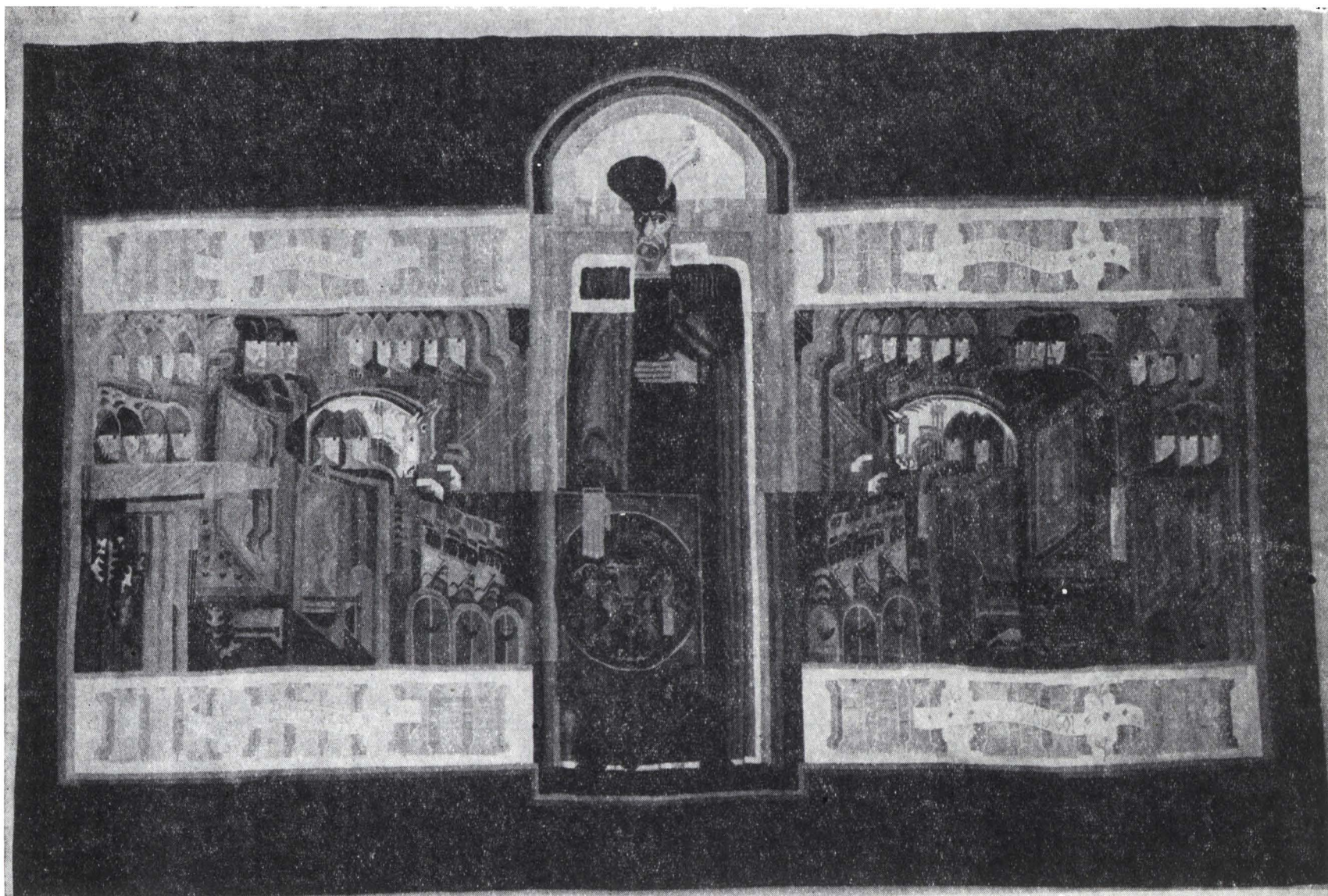


Fig. 26. — Ileana Balotă, *Mihai Viteazul, domn al Țării Românești, al Moldovei și a toată țara Ardealului*, tapiserie, lână, 1976.

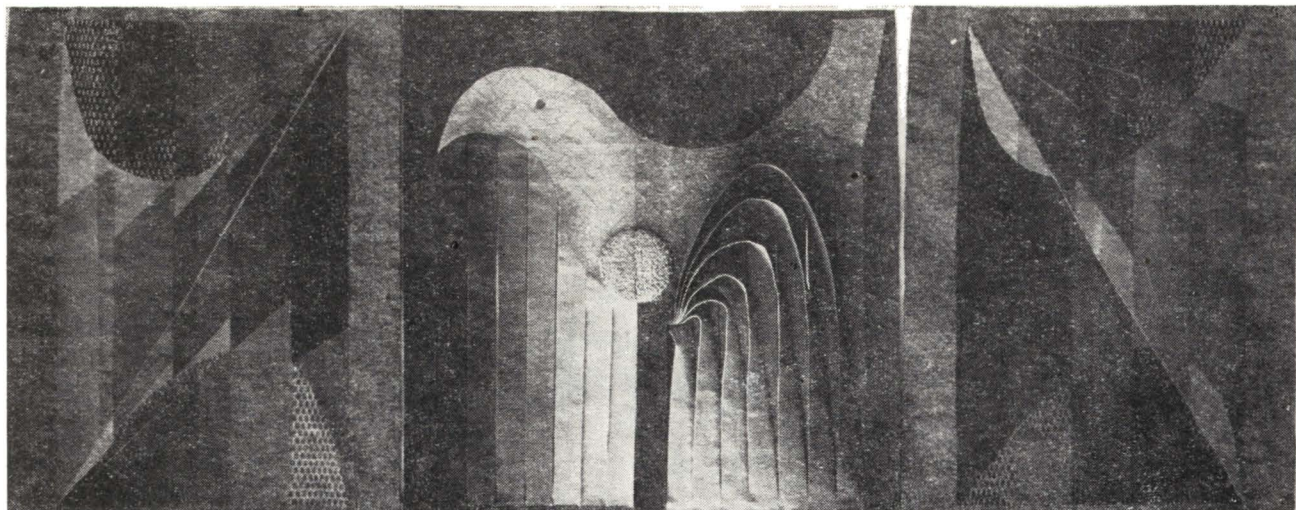


Fig. 27. — Graziella Stoichiță, *Pasărea de foc*, triptic, tapiserie, lână, 1976.

acestor piese care se vor în același timp și concretizări prin corespondență plastică ale unor sugestii poetice (*Pasărea fără somn*, *Crypto*, *Ciocîrlia*, *Zbor însingurat*, *Avîntul*). O experiență aparte în creația Ilenei Balotă o reprezintă cele două tapiserii destinate decorării unui important spațiu arhitectural din Muzeul Țării Crișurilor din Oradea. Din proiectul cuprinzînd opt piese Ilenei Balotă i-a revenit executarea a două compoziții alegorice din ciclul anotimpurilor — *Iarna* și *Primăvara*. Respectînd unitatea de concepție a ansamblului (proiectul aparține Mariei Mihalache Blendea), cele două tapiserii contribuie la reușita unei experiențe interesante de decorare modernă a unei clădiri vechi.

Graziella Stoichiță, ale cărei prime lucrări se înscriu pe direcția reevaluării folclorului din perspectiva creatorului modern, s-a afirmat în tapiserie prin predispoziția marcată pentru picturalitatea țesăturii. Motive geometrize, ce amintesc stilizările romboidale din scoarța oltenească, ritmează întregul cîmp compozițional, structurînd o imagine de factură abstractă (*Reflexe*, 1969). Caracterul decorativ este riguros respectat și în acele compoziții în care figurarea motivului vegetal sau zoomorf se suprapune ornamentului abstract (*Nocturnă*, 1967). Textura discretă, cromatică nuanțată dau tapiseriilor Graziellei Stoichiță calitatea picturală amintită prin care se apropie de unele lucrări realizate de Mimi Podeanu în aceeași perioadă. În lucrări mai tîrzii, Graziella Stoichiță va renunța la această factură, tinzînd către o esențializare a mijloacelor plastice, reduse la raporturile elementare între forme și culori. *Compoziție* ilustrează această nouă orientare spre austeritatea geometricului, devenit subiectul real al imaginii. Vibrația țesăturii specifică lucrărilor mai vechi este înlocuită prin zone mari, colorate uniform și delimitate ferm, ce alcătuiesc fundalul pe care se configurează motivul central, de formă elipsoidală, realizat în benzi paralele a căror culoare se degradează tonal de la extremități spre centrul optic al imaginii. Aceeași preocupare evidențiază și *Soarele* (1973) în care dialogul frust între triunghi și sferă este animat prin ritmul benzilor de țesătură, reliefate peste suprafața tapiseriei într-o încercare de ieșire din stricta bidimensionalitate. *Triptic* (1976), una dintre lucrările recente, în care artista reia motivul benzilor paralele decupate în țesătură, se impune printr-o remarcabilă monumentalitate, a cărei forță de șoc vizual este accentuată prin cromatică incandescentă.

După o practică îndelungată și complexă în domeniul artelor decorative, după 1960 se îndreaptă către tapiserie și Maria Ciupe, debutînd prin lucrări a căror caracteristică esențială o constituie virtuozitatea meșteșugului dublată de un rafinament cromatic deosebit. Motivele tapiseriilor sale își au cel mai adesea echivalentul în realitate, fiind ușor recunoscutibile, ca în *Seră* (1964), *Arbore* (1968), *Bufulniță* (1970). Alteori imaginea este intens evocatoare, trimiterea spre real fiind numai sugerată, ca în seria tapiseriilor *Gotică* (1969), *Reflexe* (1968), *Pasărea* (1967), *Mesteceni* (1969), în care preocuparea artistei se îndreaptă în primul rînd spre exaltarea calităților de prețiozitate cromatică și finețe ale țesăturii. Atunci

cînd își propune să ilustreze alegoric o temă (*Eliberare*, 1973), Maria Ciupe demonstrează o capacitate remarcabilă de organizare compozițională a suprafeței în sens dinamic, ansamblul emanînd o atmosferă lirică la care contribuie și gama cromatică de mare delicatețe a alburilor fin nuanțate și îmbogățite prin strălucirea firului de mătase adăugat lînii.

Cunoscută ca graficiană, Angela Balogh s-a impus după 1965 mai ales în calitate de creatoare de tapiserii. Prima sa expoziție, în care alături de mici tapiserii în lînă (*Pești*, *Afiș*, *Floarea soarelui*) figura și un număr de 12 țesături în rafie, afirma ingeniozitatea tehnică cu care artista își transpunea intențiile în acest material, mai puțin nobil decît lîna, dar nu lipsit de expresivitate. Recurgînd la compoziții extrem de simple, în care motive stilizate (*Ciori*, *Motiv oltenesc*, *Motiv decorativ cu păsări*) se repetă după legile repetiției, alternanței, ritmului și simetriei, Angela Balogh accentua mai ales asupra virtuților cromatice și sugestiilor tactile oferite de materialul țesut pe alocuri în relief. Mai elaborate, compozițiile figurative sau metaforice (*Vara*, *Toamna*, *Peisaj de seară*, *Motiv figurativ*) prezente în această expoziție se desăvîrșesc în perioada următoare, expozițiile din 1971 și 1975 afirmînd un stil ajuns la plenitudine. Angela Balogh creează cu predilecție tapiserii de mici dimensiuni, a căror destinație vizează în primul rînd spațiul restrîns al locuinței particulare. Reprezentarea statică a unor subiecte tratate figurativ ca în tapiseria *Printre flori* (1968) sau *Floare de aur* (1971) cedează locul în anii următori unei preocupări evidente pentru surprinderea mișcării, obsesiv reluată în compoziții nefigurative, puternic agitate, ale căror forme fluide, curgătoare constituie imagini sugestiv intitulate *Vînt*, *Reflexe*, *Mișcare*, *Urme pe nisip*. O soluție compozițională interesantă în sine, dar discutabilă ca modalitate de a sugera spațiul în tapiserie este aceea folosită în *Oraș* (1975); fuga perspectivală a volumelor prismatice ale edificiilor antrenează privirea dincolo de planul imaginii, dînd impresia spargerii suprafeței murale, formulă cu atît mai surprinzătoare cu cît respectarea bidimensionalității și a caracterului decorativ marchează constant opera Angelei Balogh.

Remarcată chiar de la debut (Expoziția artelor decorative din 1965) Cornelia Ionescu-Drăgușin se numără printre creatorii al căror stil se conturează cu ușurință păstrîndu-se egal cu sine în cadrul unei evoluții constant ascendente. Unele dintre primele sale lucrări (*Soarele și luna*, *Cosmos*) expuse cu prilejul Expoziției de tapiserie din 1968, ca și cele din seria anotimpurilor, evidențiază predilecția artistei pentru ilustrarea etern actualei teme a naturii. Contrastul cromatic de alb-negru traduce plastic, cu reținută sobrietate, opoziția între lumină și întuneric, în tapiseria *Soarele și luna*, în timp ce anotimpul verii prilejuiește o compoziție alegorică în care simbolurile zodiacale ocupă locul central (*Vara*). Tapiseriile mai noi ale Corneliei Ionescu-Drăgușin reprezintă reluări ale unor aceleași motive plastice, ale căror resurse expresive sînt obsesiv investigate (*Ritm*, *Migrație*, *Marină*, *Înălțimi*). Această serie de lucrări dezvoltă variații ale unor scheme compoziționale abstracte în care dialogul liniilor frînte și curbe creează efecte sesizante de ritm, mișcare și lumină, sugerînd descompuneri cristaline de materie (*Marină*, *Ritm*). Teme mitologice ca *Prometeu* primesc o rezolvare plastică modernă ce amintește universul contemporan confirmînd polivalența simbolului

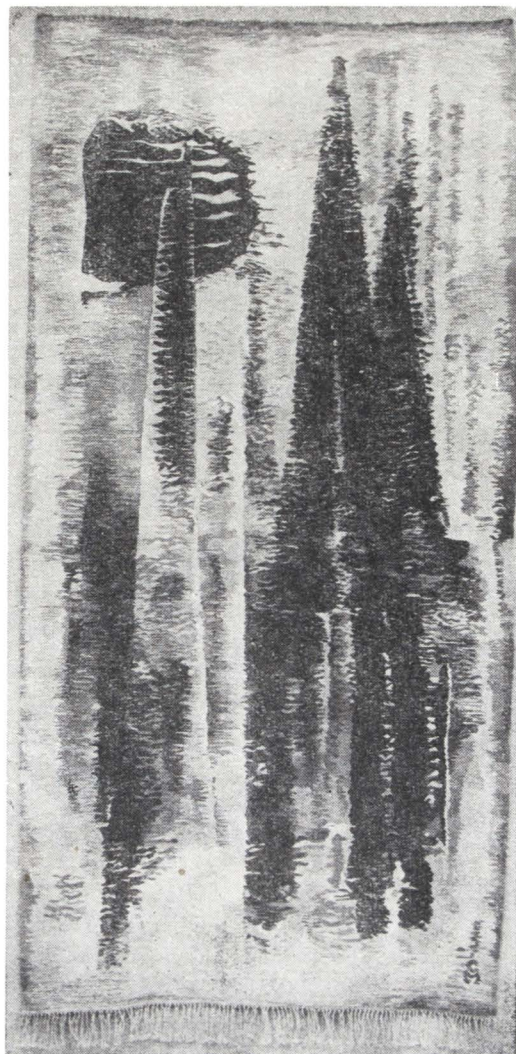


Fig. 28. — Maria Ciupe, *Gotică*, tapiserie, lînă, 1969.

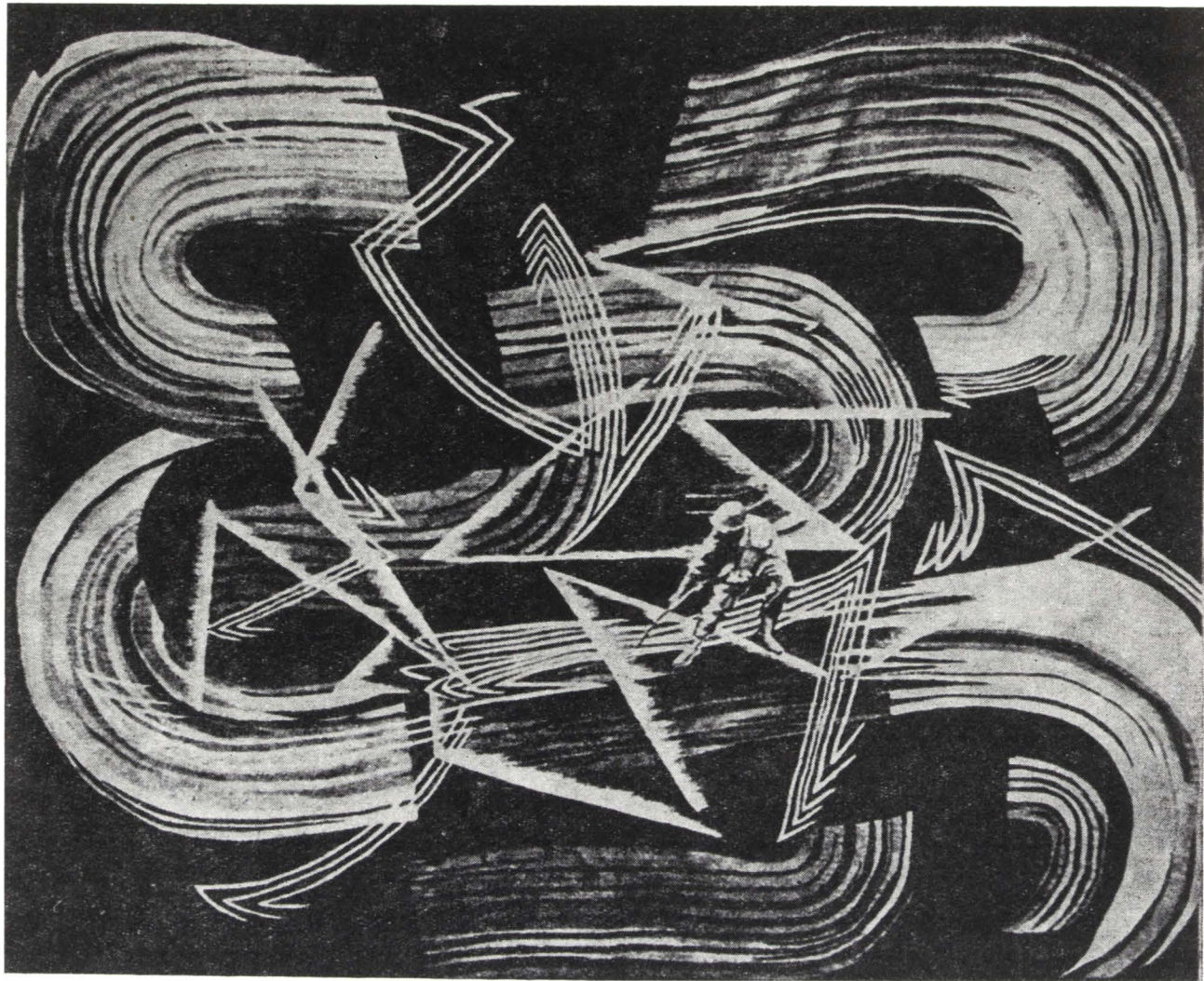


Fig. 29. — Cornelia Ionescu Drăgușin, *Prometeu*, tapiserie, lână.

mitic. *Broderie metalică* reia același repertoriu de forme amplu contorsionate cărui i se suprapune personajul uman, dînd astfel naștere unei compoziții în care străbat ecouri ale contemporaneității imediate.

Simona Vasiliu aduce în tapiserie experiența și viziunea sa de pictor monumentalist, afirmîndu-se în 1965 printr-o *Compoziție* a cărei coerență și calitate decorativă o evidențiau printre celelalte piese prezentate ⁴². Jocul abstract al formelor, compoziția ritmată a acestei tapiserii se constituie în constante ale creației sale ulterioare, întîlnindu-se atît în fluiditatea formelor în *Zmee* (1968), cît și în geometrizarea motivelor decorative în *Reflexe solare* (1968).

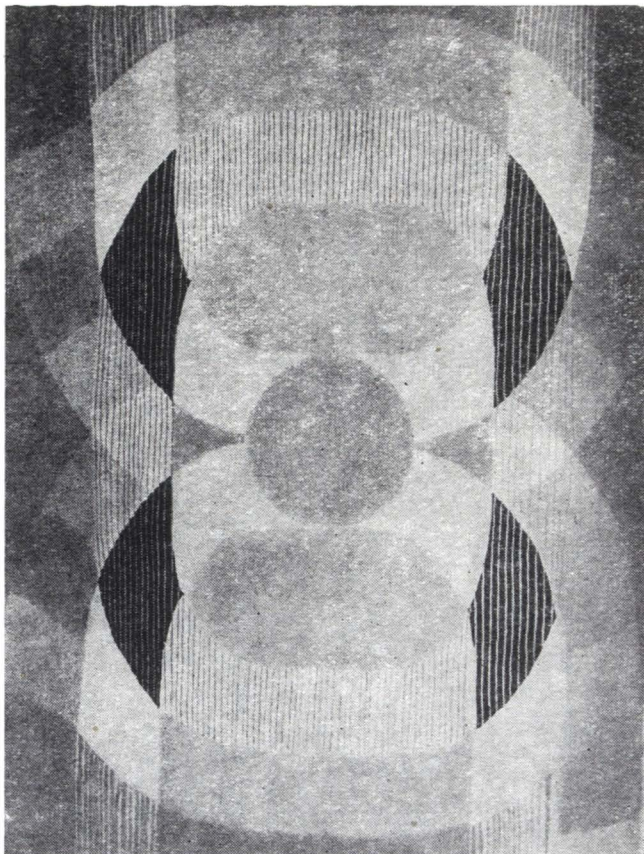
Experiența Ilenei Teodorini-Dan în tapiserie are ca punct de pornire modelul scoarței populare: « am reluat și am recompus », declară artista, « motive ale scoarței maramureșene vechi de o sută și două sute de ani, într-o serie de treizeci de piese, motive sintetizate oarecum în lucrarea de dimensiuni mai mari intitulată *Maramu* » ⁴³. Rezultatele acestei atente investigații a ornamenticii populare sînt concentrate în tapiseriile de dimensiuni reduse reunite în expoziția din 1970. Imaginile se plasează sub semnul compoziției abstracte, consecință a descompunerii geometrice a formelor; efectele de prețiozitate cromatică, fragmentarea picturală a zonelor de culoare în tapiserii ca *Miorița* și *Cumpăna* sînt abandonate și înlocuite

⁴² Lucrarea a figurat în expoziția de artă decorativă din 1965 (Dalles). În anul 1966 Simona Vasiliu a obținut premiul U.A.P. pentru artă decorativă, iar în 1967 a fost admisă să participe la Bienala internațională de tapiserie de

la Lausanne.

⁴³ Nina Stănculescu, *Prin cîteva ateliere de tapiserie*, în *Contemporanul*, 1969, nr. 4 (1163), 24 ianuarie.

Fig. 30. — Valentina Ghinea-Delaport, *Liniște*, tapiserie, lână, 1975.



cu o mai expresivă relație între gol și plin sau între motiv și fond (*Maramu*, *Tapiserie cu măști roșii*, *Zorile*, *Nisip*). Această tendință este potențată la maximum în ultimele tapiserii, printre care *Roșu, galben și albastru* (1976) exaltă tonalitățile intense ale unei ample compoziții sever arhitecturate.

Valentina Ghinea-Delaport extinde în tehnica tapiseriei o experiență îndelungată în domeniul textilelor. Una dintre primele tapiserii în lână, *Cules de struguri* (1965), reia motivul unei modeste țesături în rafie (1964), dezvoltându-l prin repetiție și alternanță într-o compoziție de un geometrism acuzat. Siluetele personajelor se recompun din mari pete contrastante, a căror culoare uniformă este demarcată cu precizie în vederea obținerii unui efect decorativ bazat pe ritm și dinamism. Intențiile artistei apar modificate în lucrări ulterioare ce aspiră către incorporarea sugestiilor universului fantastic al folclorului într-o nouă viziune în care picturalitatea suportului textil se accentuează (*Capra*, 1968). *Sora soarelui*, datînd din aceeași perioadă, se recomandă ca exercițiu cromatic pe tema armoniei culorilor calde, fiind în același timp o reușită descompunere decorativă a elementului vegetal. Mai condensată ca expresie a decorativului este tapiseria *Albastru și negru* (1969), compoziție abstractă în care rolul primordial revine dialogului cromatic. Lucrările recente ale Valentinei Ghinea-Delaport se caracterizează printr-o organizare mai elaborată a imaginii, urmărind expresivitatea raporturilor spațiale între forme geometrice elementare care delimitează în același timp mari zone de culoare în tonalități apropiate de acelea ale firului de lână nevăpsit (*Liniște*, 1975).

Practicînd în paralel pictura și tapiseria, Constanța Crișan stabilește între aceste două forme de manifestare legături vizibile în predilecția pentru reducerea geometrică a motivelor sau în paleta caracteristică, evoluînd de la tonalități calde de ocru și galbenuri sensibil armonizate, spre rafinate game de violet, roz și indigo. Prima expoziție de tapiserie (1968) demonstra oscilația între un decorativism insuficient asimilat, exprimat în stilizarea convențională a motivului (*Fugă*, *Colindătorii*, *Motiv cu păsări*) și o altă manieră în care personalitatea artistei se dezvoltă în spontaneitatea organizării compoziției, în măsura și echilibrul cu care sînt distribuite motivele ornamentale pe suprafața imaginii, ca și în croma-

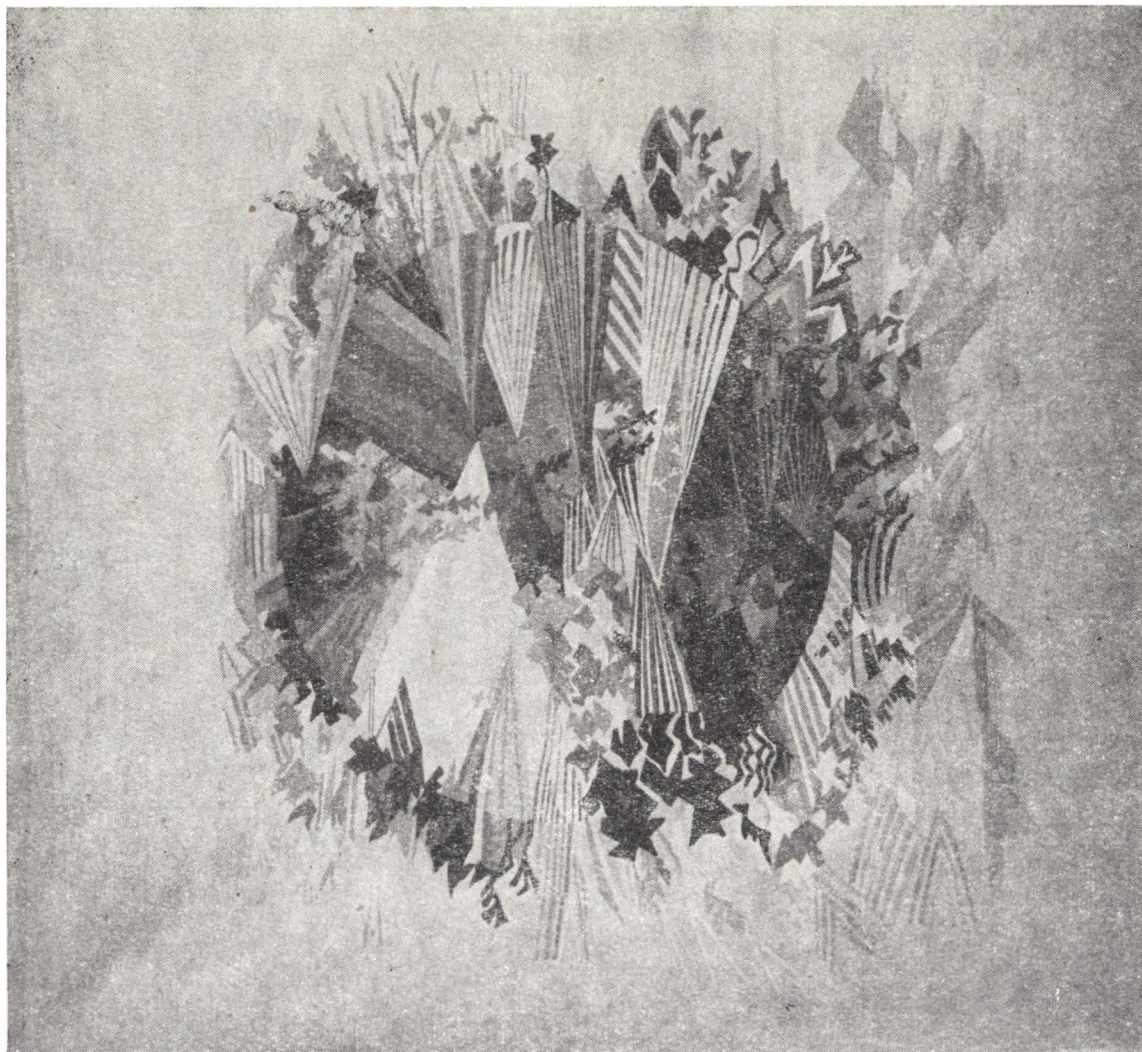


Fig. 31. — Maria Blendea, *Astru vegetal*, tapiserie, lână, 1976.

tismul nuanțat, de un efect decorativ agreabil (*Armonie de toamnă*, *Permanențe*, *Compoziție*). Între această serie de lucrări și picturile artistei există similitudini mergînd pînă la reluarea aceluiași subiect plastic dintr-o tehnică în alta (*Elegie* — pictură, *Armonie de toamnă* — tapiserie). În lucrările mai noi, țesătura egală, în tradiția clasică a tapiseriei, cedează locul unei accentuări a expresivității materialului, ca în tapiseria *Caloianul* (1973), realizată în combinație de lână și sfoară.

Tapiseriile mai vechi ale Mariei Blendea reluau teme compoziționale ale unei picturi situate la limita între abstract și figurativ, care primeau prin transpunerea în tehnica țesutului lăudabile virtuți decorative. Cromatica, vie, se asocia cu ritmarea compozițională a imaginii, alcătuită din fragmente discontinue, aparent nefigurative, dar care recompun ca într-un mozaic siluetele dinamice ale personajelor (*Dans*, 1969). Cu adevărat reprezentative pentru creația acestei artiste sînt cele opt tapiserii din ciclul « Anotimpurile », proiectate în vederea decorării unei mari suprafețe murale din Muzeul de artă din Oradea, întreprindere dificilă sub aspectul acordului între factura modernă a decorației și arhitectura aparținînd stilistic unei alte epoci⁴⁴. Predilecția pentru ritm, dinamism și abundența formală manifestată în lucrările anterioare se metamorfozează în acest ciclu într-un adevărat « ritm baroc »⁴⁵,

⁴⁴ În transpunerea proiectului, Mariei Blendea i-au revenit două tapiserii, celelalte șase fiind încredințate artistelor Ileana Balotă, Graziella Stoichiță, Ariana Nicodim,

Zizi Frențiu, Eva Bârsan.

⁴⁵ Horia Horșia, *Ritm baroc*, în *Arta*, 1972, nr. 3, p. 14–15.



Fig. 32. — Lucreția Pacea, *Fata cu Floarea*, tapiserie, lână, 1976.

vizibil în exuberanța ornamentală, în tumultul aglomerării motivelor decorative în zone de intensă picturalitate, din care iradiază spre extremități abia domolite tendințe centrifugale. Din aceeași familie de forme face parte și tapiseria *Astru vegetal* (1976), a cărei rezolvare

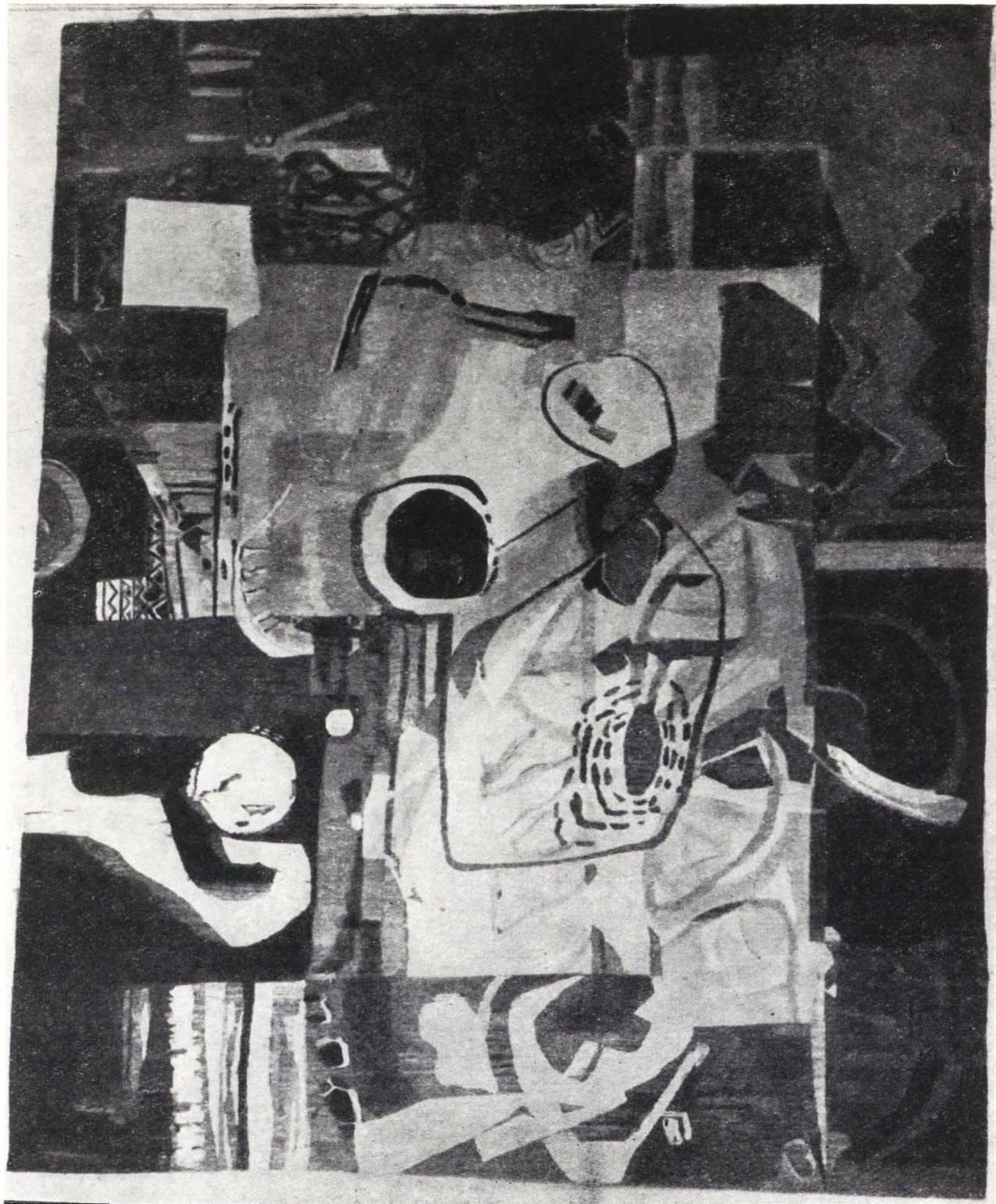


Fig. 33. — Viorica Iacob, *Compoziție VII*, tapiserie, lână.

compozițională rămîne însă sub semnul unui echilibru conținut. Un repertoriu identic de motive ornamentale se organizează de data aceasta în jurul nucleului central spre care converg vîrfurile fasciculelor ce divid suprafața tapiseriei în bogat nuanțate forme triunghiulare.

Pornind de la un figurativ ce îmbina stilizarea elementului de natură folclorică cu simplificarea naivă amintind particularități ale artei infantile, Lucreția Pacea a evoluat în tapiserie

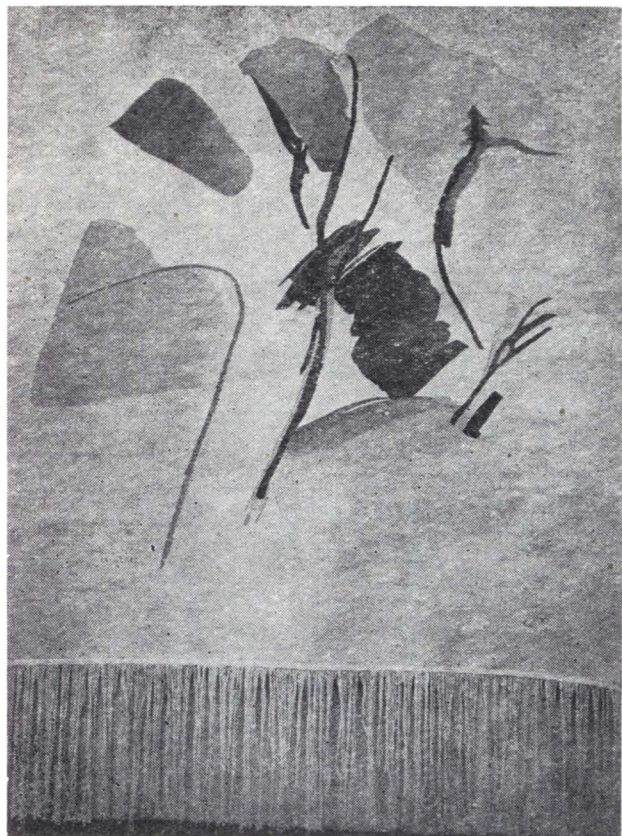


Fig. 34. — Pia Simona Costescu, *Copacul*, tapiserie, lână, 1975.

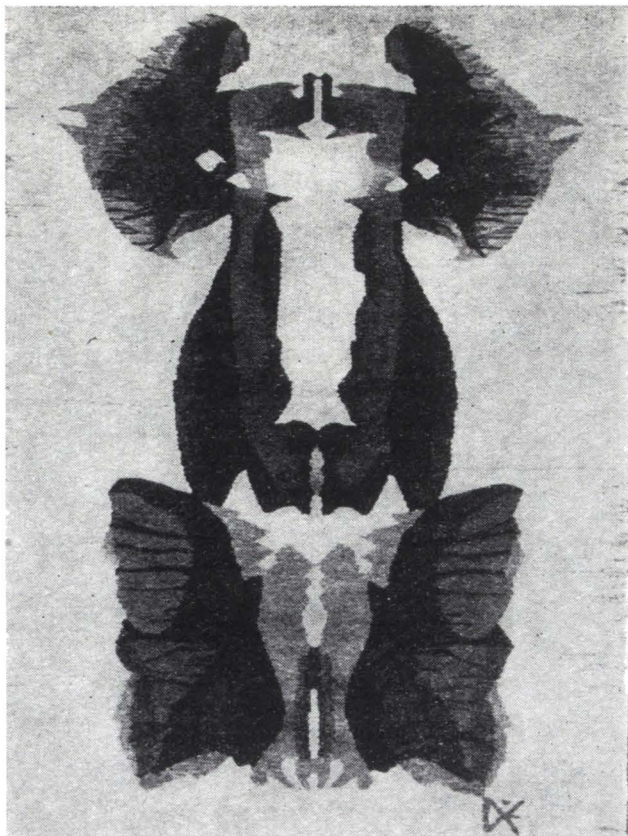


Fig. 35. — Eva Déak Béké, *Compoziție*, gobelin, lână.

într-o manieră proprie, creațiile sale recente impunându-se prin somptuozitate și rafinament. Calităților cromatice ale firului de lână, exploatate într-o viziune picturală în lucrări mai vechi (*Din lumea satului*, 1968, *Pasăre și furcă*, 1969, *Pasăre*, 1970), li se adaugă prețiozitatea țesăturii, obținută prin combinarea unor ingenioase procedee tehnice (*Fata cu floare și Zbor*, 1976). Un simț elevat al decorativului guvernează întreaga creație a artistei care se arată totodată permanent preocupată de exploatarea expresivității artistice a celor mai diverse și în același timp simple modalități de manipulare a materialului textil. Introducerea în câmpul țesăturii obișnuite a motivelor reliefate în tehnica persan sau în punct suedez, alături de bogat ajurate borduri sau de suple mănunchiuri de fire înnodate, conferă tapiseriilor Lucreției Pacea o notă aparte ce denotă ingeniozitatea și bunul gust al artistei.

Viorica Iacob practică o tapiserie ce demonstrează puternice afinități cu pictura, fără a cădea însă în pericolul confuziei genurilor. Lucrările sale reprezintă exerciții de organizare compozițională și cromatică a formelor abstracte ce configurează imagini de un decorativism particular. Gama cromatică reținută și sobră, dar de o mare expresivitate, se înscrie într-o dominantă rece, cu efecte specifice (*Compoziție VII*, *Legendă*).

Tapiseriile pictorului Teodor Dan, grupate în expoziția din 1972, au impus o viziune decorativă de bună calitate, vădind știința compoziției abstracte și exploatarea valorilor expresive ale cromaticii de o intensă vitalitate, puternică, dar lipsită de stridențe. Tapiseriile sale se dispensează de elementul figurativ întrucât « linia vorbește de la sine și culoarea la fel », în imagini care nu sînt nici « descriere », nici « anecdotă »⁴⁶. Realizate cu multă acuratețe, într-o perfectă bidimensionalitate și emanînd un vizibil cult pentru meșteșugul tradițional al tapiseriei, lucrările sale au o funcționalitate anume, înscriindu-se în limitele spațiului domestic restrîns.

Calități decorative particulare demonstrează și tapiseriile Piei Simona Costescu. Situîndu-se în direcția abstracției formale, chiar dacă se mai păstrează sugestia unei realități

⁴⁶ Ștefan I. Nenițescu, *Theodor Dan (Laborator)*, în *Arta*, 1972, nr. 10.

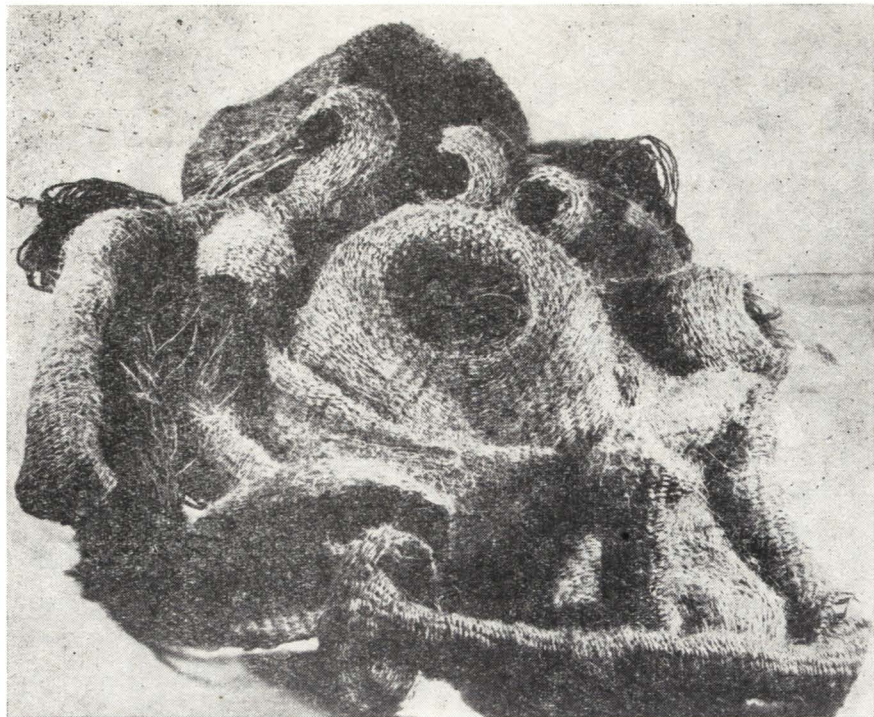


Fig. 36. — Daniela Grușevschi, *Vegetală II*, tapiserie, *haute-lisse spațial*, sisal, 1975.

posibile (*Trunchi de copac*, *Copacul*, 1976), compozițiile sale de extrem rafinament cromatic afirmă valorile dinamice ale gestualismului ce pare să genereze imaginea.

Agreabile și decorative, tapiseriile, de mici dimensiuni, ale Evei Déak Béké au ca motiv ambigue forme abstracte, înzestrate însă cu o mare forță de sugestie, care recheamă

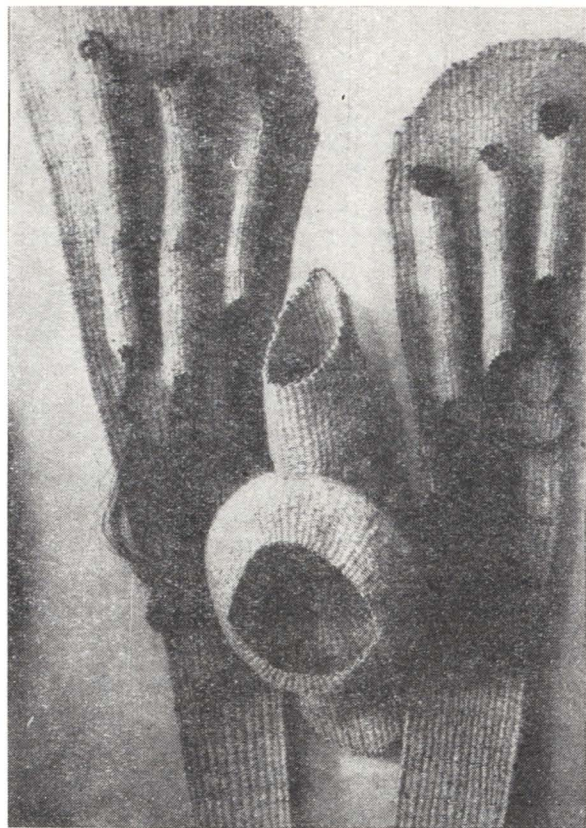


Fig. 37. — Daniela Grușevschi, *Aripi*, *haute-lisse spațial*, sisal, 1975.

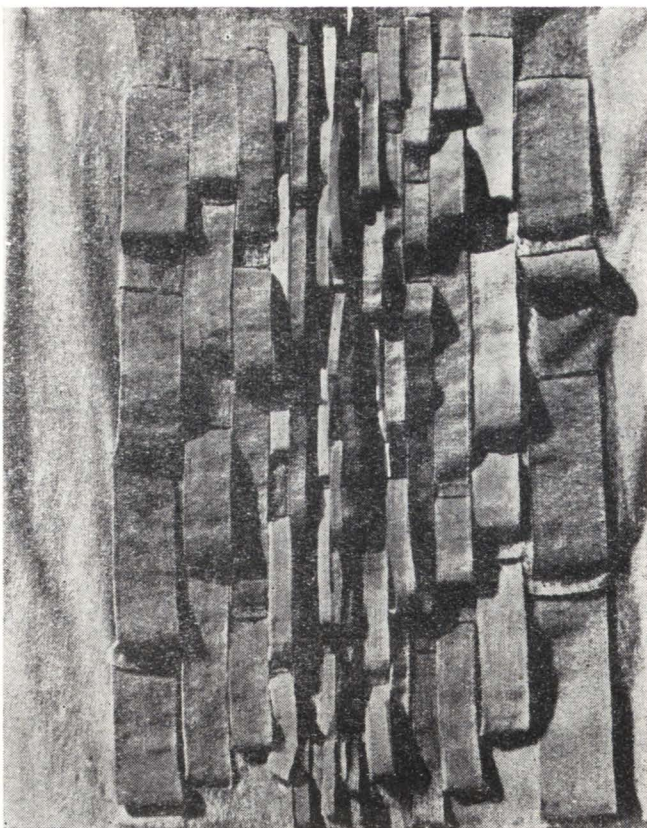


Fig. 38. — Zoe Vida Porumb, *Vrîste I*, tapiserie, lână, 1975.



Fig. 39. — Emilian Mureșan, *Compoziție*, tapiserie, lână, 1975.

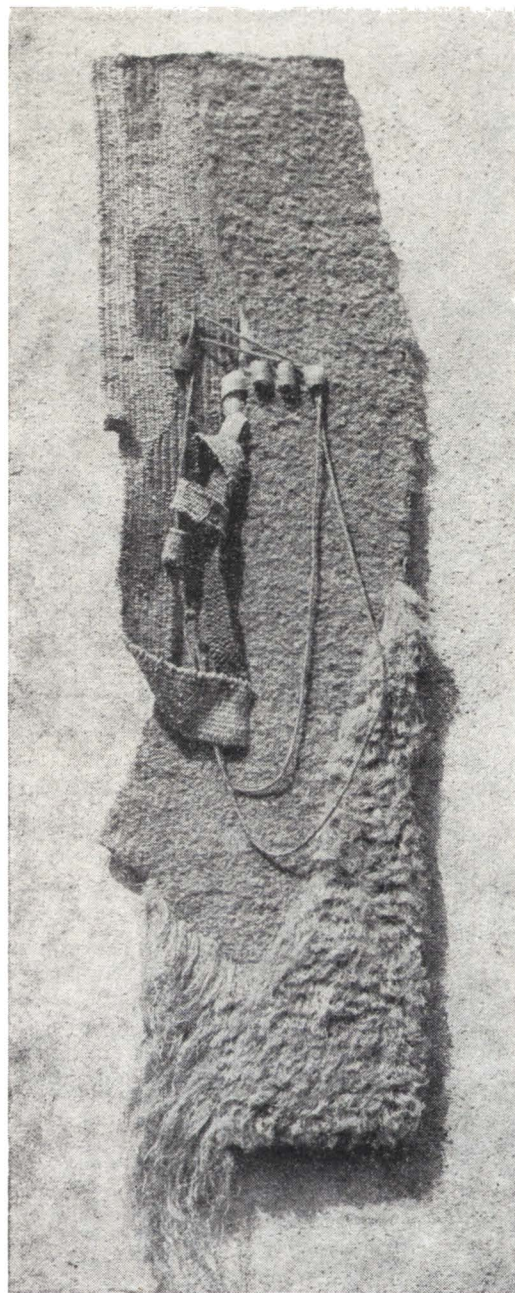


Fig. 40. — Edith Lugosi, *Totem I*, tapiserie, lână, tehnici combinate.

Oloier, Mariana Oloier, Constantin Mistorica, Ovidiu Paștină, Maria Monica Vaida.

Din rîndul generației mai tinere s-au semnalat personalități în plină formare, demonstrînd pe lîngă o bună cunoaștere a secretelor meșteșugului, și o gîndire plastică originală.

Daniela Grușevschi cultivă în exclusivitate tehnicile combinate, căutînd cu insistență noi procedee adecvate concepției sale asupra tapiseriei, devenită obiect textil cu funcție ambientală. Primele sale creații ⁴⁷, piese decorative realizate în sisal, într-o tehnică asemănătoare macramé-ului, și mici compoziții spațiale din elemente textile, se raportau încă la suprafața murală. Concepția spațială apare sedimentată în ultimele obiecte, a căror tridimensionalitate

în memorie, prin asociație, elemente reale; aceeași imagine poate fidescifrata ca amintire a anatomicului, ca element floral sau ca simplă pată de culoare obținută prin împăturirea unei coli de hîrtie, ca în testul Rohrschach. Analogia cu realul rămîne însă un amănunt nesemnificativ întrucît calitățile compoziționale, exploatarea simetriei, ca și căldura cromatismului obținut prin armonizarea brunurilor și alburilor lînei, sînt suficient de expresive pentru a conferi autonomie plastică imaginii.

Rodica Roman creează o tapiserie murală de bună tradiție, a cărei particularitate rezidă în lirismul abstractizării formelor, în cromatica armonizată cu sensibilitate și în compunerea imaginii după direcții spațiale dinamice, calități metamorfozate în ultimele lucrări conform concepției tridimensionale care le guvernează.

Cela Grigoraș Neamțu a pornit în tapiserie de la viziunea destul de convențională a unui decorativism facil, constînd în simplificarea naivă a elementului figurativ (*Compoziție*, 1968, *Păstorîșe*, 1969). Calitățile cromatice și o bună cunoaștere a tehnicii țesutului îi permit în schimb obținerea unei expresivități proprii materialului. În acest sens se dezvoltă ultimele experimente ale artistei care renunță la opera figurativă bidimensională în favoarea multiplelor posibilități de organizare spațială oferite de formula obiectului textil. Noile sale lucrări sînt obținute prin montarea în spațiu a unor forme dematerializate, lipsite de volum real, care se configurează din mănunchiuri de fire întinse, adunîndu-se și răsfrîndu-se capricios, sau din plase, ciucuri și simple corzi între care se află inserate fragmente de țesătură, obiecte a căror funcție tinde să devină ambientală.

Liana Șaru, Emilia Niculescu, Titina Comșa, Georgeta Crișan, Elena Pană, Georgeta Pațurcă, Ileana Țăruș Tudorache, Eva Bârsan perpetuează tradiția tapiseriei murale, creînd cu onestitate opere menite a îmbogăți universul cotidian în limitele confortabile ale agreabilului și utilului.

În ultimii ani s-au dedicat tapiseriei, cu interesante rezultate, creatori înzestrați printre care Maria Cociopolos, Berta Benkő Mrazek, Filaret

⁴⁷ Lucrările au fost prezentate în expoziția de grup (Daniela Grușevschi, Anca Macovei, Rodica Mazilescu, Tiberiu Bențe) de la Muzeul Satului. Vezi Gh. Focșa, *Tradiție*

și inovație în arta decorativă românească, în *Arta*, 1974, nr. 8, p. 38.



Fig. 41. — Carmen Gabriela Groza, *Toamnă aurie*, tapiserie, lână, 1976.

este obținută printr-un procedeu propriu artistei, constând în dispunerea circulară a urzelii, ceea ce permite multiple posibilități de construire a volumului textil (*Toamnă bogată*, 1976).

Zoe Vida-Porumb creează tapiserii ce tind să se elibereze de condiția lor murală, înglobând reliefuri țesute (*Primăvara*, 1970) sau recurgând la variatele modalități de dispunere a benzilor detașabile (*Vrîște I*, *Vrîște II*); seria ultimelor sale proiecte anunță preocuparea pentru ambientul textil.

Emilian Mureșan realizează tapiserii abstracte excelând prin dinamismul compozițional și cromatic, reluat în variante succesive (*Eliberare*, *Dezlegare de chaos*, *Compoziție*, 1975).

De asemenea absolventă a secției de textile de la Institutul « Ion Andreescu » din Cluj, Edith Lugosi se manifestă în special în tapiseria de concepție tridimensională, realizată în tehnici mixte, combinate cu multă fantezie (*Totem I*).

Liliana Anastasescu, afirmată în urma expozițiilor din 1973 și 1974, practică o tapiserie de bună tradiție figurativă.

Tapiseriile Mariei Coja posedă remarcabile însușiri plastice, sugerînd o atmosferă fantastică (*Compoziție*, 1976).

Carmen Gabriela Groza recurge în tapiserie la o viziune robustă, emanînd o puternică vitalitate exprimată în acordurile cromatice grave, intense, ca și în masivitatea formelor (*Toamnă aurie*, 1976).

Mihaela Constantinescu se manifestă în genuri diferite (pictură și tapiserie), impunîndu-se în aceasta din urmă prin compoziții de o marcată monumentalitate (*Cîntare omului*, 1971) și în care efectele de picturalitate obținute în materialul textil nu alterează funcția decorativă care rămîne predominantă.

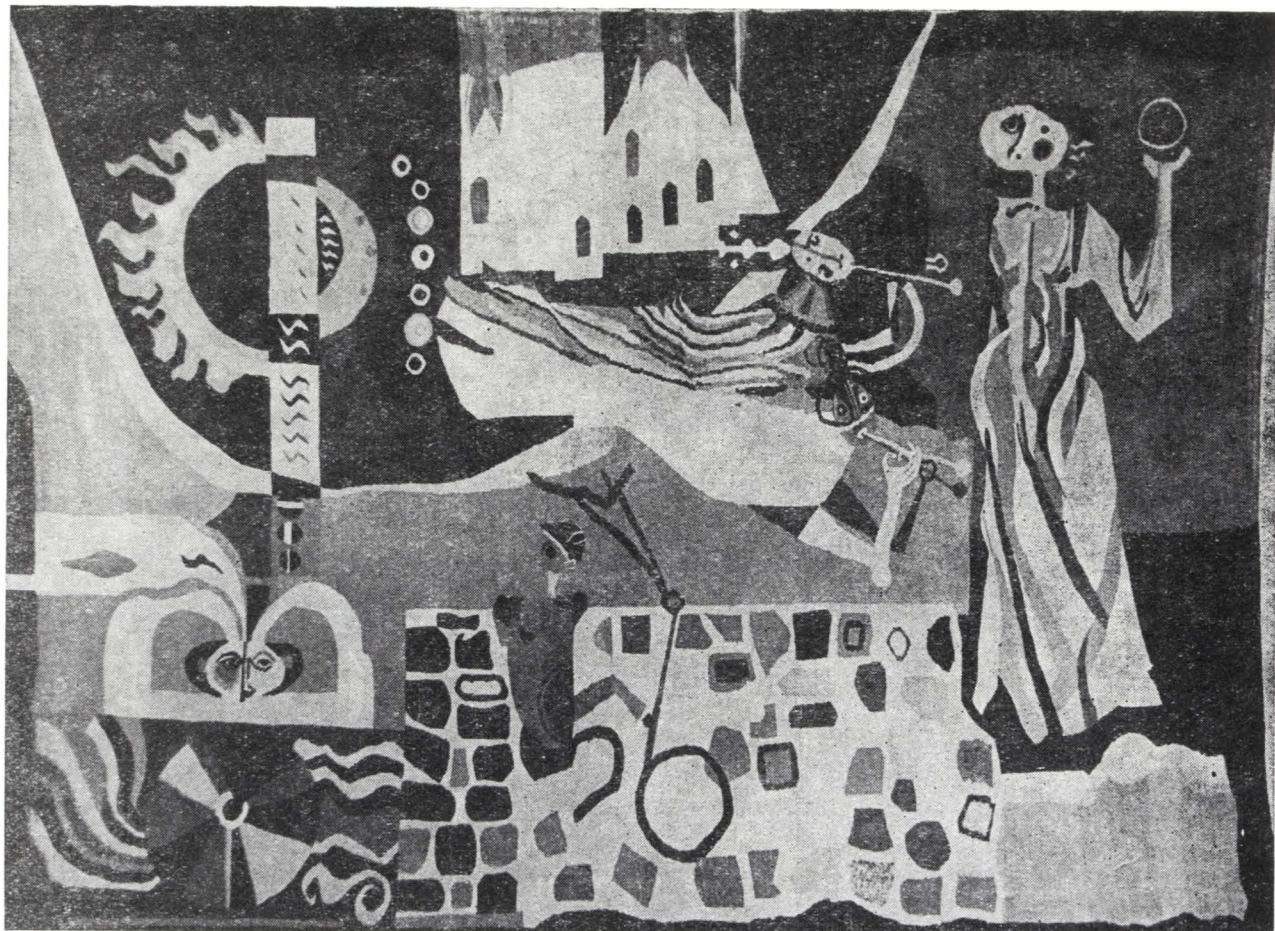


Fig. 42. — Doru Rotaru, *Bucurie*, tapiserie, lână.

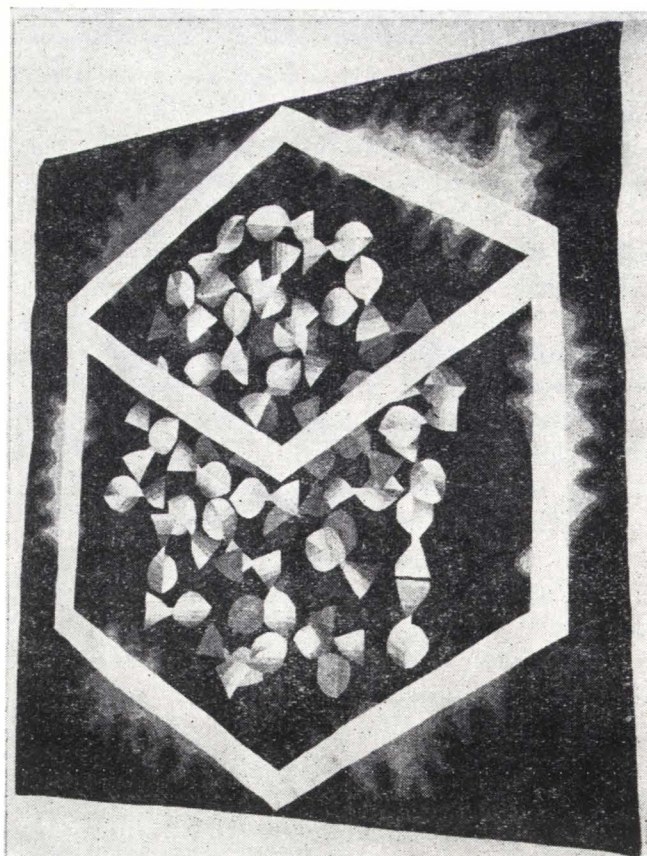


Fig. 43. — Mariana Ciubotaru. *Acvariu*, tapiserie, lână, 1976.

Doru Rotaru se ocupă de tapiserie alături de pictură sau artă monumentală, realizând lucrări în manieră figurativă, a căror corespondență cu pictura este ușor sesizabilă (*Bucurie*). Elementul decorativ, epurat, capătă pregnanță în *Horia*, *Cloșca* și *Crișan* sau în *Maternitate*.

Mariana Ciubotaru aduce în tapiseriile sale un simț elevat al decorativului, recurgând la soluții compoziționale inedite, a căror valoare este sporită prin sensibilitatea și rafinamentul gamei cromatice (*Acvariu*, 1976).

O mare diversitate stilistică, originalitate și putere de inovație caracterizează tapiseria contemporană românească, asigurându-i un loc de prestigiu în cadrul manifestărilor artistice internaționale din acest domeniu. Competiții cu o îndelungată tradiție, ca *Trienala artelor decorative de la Milano*, sau altele mai de curând înființate ca *Bienala internațională de tapiserie de la Lausanne*, au evidențiat remarcabilul nivel artistic al tapiseriei românești reprezentată prin opere de Șerban Gabrea, Ana Lupaș, Ariana Nicodim, Geta Brătescu, Teodora Moiescu și Ion Stendl, iar în ultimii ani de Șerbana Drăgoescu și Daniela Grușevschi.

LA TAPISSERIE CONTEMPORAINE ROUMAINE

R É S U M É

La présente étude, ayant pour objet l'évolution de la tapisserie roumaine après 1945, relève le phénomène de l'« épanouissement » de cet art, surtout au cours des deux dernières décennies, évoquant en même temps, comme source d'inspiration, la riche tradition folklorique du tissage, ainsi que les formes incipientes de l'affirmation de la tapisserie moderne dans le concert des arts appliqués de la période de l'entre-deux-guerres.

La perpétuation d'une bonne tradition de la tapisserie murale après 1945, avec les œuvres d'artistes telles Aurelia Ghiață, Mimi Podeanu, Graziella Stoichiță, Ileana Balotă, Maria Ciupe et d'autres, constitue la prémisse d'un remarquable essor enregistré chez nous par ce genre de décoration murale après 1960, lorsque se produisent d'importantes mutations de conception portant sur la fonction et la destination de la tapisserie dans le contexte de la civilisation contemporaine.

L'effervescence créatrice spécifique à cette phase s'explique par une « migration » vers la tapisserie d'un certain nombre d'artistes consacrés en tant que peintres, sculpteurs ou dessinateurs, parmi lesquels Șerban Gabrea, Florin Ciubotaru, Geta Brătescu, Ion Nicodim, Ion Stendl, Teodora Moiescu-Stendl, Pavel Codiță et d'autres.

La création des dernières années témoigne d'une tendance à rompre le cadre bidimensionnel de la tapisserie murale en intégrant l'œuvre textile dans l'espace tridimensionnel de l'environnement. Des confrontations internationales de prestige, dont aussi la Biennale de tapisserie de Lausanne, ont confirmé l'originalité et la valeur des œuvres exposées par Ana Lupaș, Teodora Moiescu-Stendl, Șerbana Drăgoescu, Daniela Grușevschi et d'autres.

FUNCȚIA SOCIO-CULTURALĂ A IMAGINII BIZANTINE ÎN EPOCA PREICONOCLASTĂ

de ANDREI CORNEA

Există felurite moduri de a judeca și de a privi un obiect de artă: poate interesa, astfel, doar valoarea sa de document istoric sau se poate regăsi prin studiul său reflexul unei culturi dispărute; alteori obiectul de artă va suscita o analiză stilistică, estetică și, în fine, el ar putea fi înțeles și ca un instrument de comunicare interumană și examinat din unghiul teoriei comunicațiilor. Dacă primele sisteme de studiu au fost în repetate rânduri aplicate artei bizantine, ultimul, cel mai recent și mai neexploatat, nu s-a bucurat, după știința noastră, de aceeași favoare. Este și motivul pentru care supunem atenției această încercare sumară, cu totul limitată, dar care dorește să indice posibilitatea unei înțelegeri mai avansate a semnificației socio-culturale a imaginii în Imperiul de Răsărit între secolele V și VIII, semnificație pe care o gândim în imediată conexiune cu valoarea de instrument de comunicare deținută de imagine în epoca amintită.

1.0. Documentele timpului oferă mărturii importante asupra atitudinii pe care locuitorii Imperiului roman târziu și ai Imperiului bizantin o aveau față de imagini și semnificația lor. Astfel, să amintim cunoscuta polemică dintre prefectul Constantinopolului, Olimpiodor, și sf. Nilus, la finele secolului al IV-lea, în legătură cu caracterul ce ar fi trebuit să-l aibă decorația pictată a unei biserici. Prefectul se arăta adeptul unei decorații profane, « alexandrine », care să bucure ochiul cu felurite scene reprezentând grădini, animale, vânători, peisaje etc. Dimpotrivă, sfântul dorea ca pictura templului creștin să illustreze scenele principale ale istoriei sacre « pentru ca cei ce nu cunosc literele și nu pot citi Sfintele Scripturi să-și amintească de frumoasele isprăvi ale celor care l-au slujit pe Dumnezeu cel adevărat și să fie îndemnați să-i urmeze purtările »¹. Ceva mai târziu, Grigore din Nyssa spunea că « pictorul lucrează cu culori ca într-o carte vorbitoare. Pictura mută vorbește de pe zid și face mult bine »². Pe baza acestor texte putem face două observații:

a. Se afirmă fără ambiguități că imaginea este în stare să « traducă » un text, să-l echivaleze. Ea ar poseda acea aptitudine educativă și cognitivă pe care lumea veche nu voia să o atribuie decât cuvântului, căci, să nu uităm un fapt de mitologie, dar și de cultură, anume că, dintre cele nouă muze, nici una nu prezida pictura sau sculptura. S-ar pune în evidență, deci, o mutație remarcabilă apărută în natura sistemului instrucției de masă: alături de

¹ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925, vol. I,

p. 6.

² *Ibidem*.

text, imaginea devine — rezultă — și ea un instrument de cultură, un agent de comunicare în masă și nu doar un mijloc de delectare în ceasurile de răgaz, în stare doar să încînte ochiul.

b. Astfel « promovată », imaginea este echivalată, așa cum s-a văzut, nu cu o carte pur și simplu, ci cu o carte « vorbitoare ». Iar pictura, deși în fapt e « mută », totuși are capacitatea elocuției, « vorbește ». I se conferă imaginii mai mult decît un simplu rol narativ ; ea nu trebuie să se limiteze doar a aminti credincioșilor scripturile, ci mai trebuie să-i și determine să acționeze în conformitate cu anumite modele. Imaginea suplinește cuvîntul, dar pare să fie vorba despre un cuvînt activ, încărcat de elocință, injonctiv. Artă imaginii de la finele Antichității pare să fie văzută de contemporani ca un « *medium* » de *propagandă* în toată puterea expresiei.

1.1. Documentele menționate (se mai cunosc și altele, asemănătoare, cum ar fi scrisoarea papei Grigore cel Mare adresată episcopului iconoclast al Marsiliei, Serenus, în anul 599 ³), din care se vede că personalitățile culturale și politice ale epocii erau conștiente de noul rol pe care imaginea — pictată sau gravată, mobilă sau aplicată — îl avea de jucat, trebuie completate cu alt tip de informații. Este vorba despre o serie de date ce indică și o situație socială cantitativ nouă a imaginii în epoca care ne interesează (secolele IV — VIII) față de situația corespunzătoare secolelor precedente. Astfel se știe că odată cu oficializarea creștinismului, marile sanctuare și locuri de pelerinaj din Orient au devenit centre de difuzare a unor imagini cu subiect sacru, imprimate pe stofe, săpate în fildeşuri, încondeiate în manuscrise, și mai ales mulate în ampule cu ulei sfînt, « eulogiai », pe care miile de pelerini le-au împrăștiat în toată lumea mediteraneană. Dintre « eulogiai » ne-a rămas un eșantion, ampulele de la Monza, martor veridic al unei imense producții de « souvenir »-uri sfînte ce industrializa într-un tiraj cu totul considerabil anumite prototipuri ⁴. Dar, iată și alte date ce vin să certifice realitatea acestei *deosebite densități iconice* în epocă :

Cultul sfinților, martiri sau asceți, s-a materializat și prin voga deosebită de care s-au bucurat portretele acestora. Ioan Chrisostomul spune că : « Într-adevăr, mulți au gravat acea imagine a sfîntului Meletios, în căsuțele inelelor, pe cupe, pe sticle, pe pereții camerelor, pe vestminte, pretutindeni . . . » ⁵. Portretele stiliților, « tabletele », se pictau din timpul vieții acestora și tot Ioan Hrisostomul relatează că, la Roma, imaginile lui Simion Stîlpnicul puteau fi întîlnite deasupra porților majorității atelierelor ⁶, deoarece se admitea că ar deține virtuți apotropaice. Dar chiar mai devreme, în secolul al IV-lea, imaginile erau de uz cotidian, de vreme ce Asterios din Amaseia povestește că concetățenii săi purtau veșminte decorate cu scene din viața și martiriul unor celebri « atleți ai creștinătății », cum se spunea, ca sfînta Eufemia ⁷. Leontius, episcop de Neapole, afirma că « noi reprezentăm suferințele lui Hristos în biserici, în case, în camere, pe vâluri și podoabe și oriunde le putem avea constant sub ochi », iar o femeie din Laodiceea ar fi poruncit ca pe fiecare perete al casei sale să fie zugrăviți sfinții medici anarghiri ⁸. De la Eusebiu din Cesareea știm de asemenea că împărăteasa Eudoxia dorea să posede o icoană a lui Hristos, conformîndu-se unei obișnuințe deja curențe în epocă. În fine, încă Tertulian susținea, poate exagerînd puțin, că în foarte multe case particulare se putea zări imaginea lui Hristos sub forma Bunului păstor ⁹. Unele dintre aceste imagini erau imense, precum cea a lui Iisus de la porțile Palatului imperial, a cărei distrugere din ordinul împăratului în 727 a însemnat începutul crizei iconoclaste. Alteori însă ele aveau dimensiuni dintre cele mai modeste, putînd fi purtate de către oricine asupra sa și putînd fi chiar confundate cu niște păpuși pentru copii, așa cum dovedește un episod petrecut în timpul împăratului Teofil ¹⁰. Cele mai multe imagini portative

³ E. Kitzinger, *The Cult of Image Before Iconoclasm*, Dumbarton Oaks Papers, 1954, p. 132.

⁴ D. V. Ainalov, *The Hellenistic Origins of Byzantine Art*, New Brunswick, 1960, p. 190.

⁵ Ioan Damaschinul, « *Cultul Sf. Icoane* », traducere : Ioan Fecioru, București, 1937, p. 94.

⁶ *Ibidem*.

⁷ D. V. Ainalov, *op. cit.*, p. 191.

⁸ *Ibidem*.

⁹ Tertulian, *De Pudicitia*, I. 7.

¹⁰ Ch. Diehl, *Figures byzantines*, Paris, 1922, p. 137.

erau în posesia mănăstirilor; numărul celor mai însemnate dintre ele era atât de considerabil încât fusese necesară redactarea unui catalog al sf. imagini, înscris pe un şir de tablete de lemn, suficient de mari şi de voluminoase pentru ca izbirea monahilor cu ele în cap de către soldaţii iconoclaşti să constituie un adevărat supliciu, aşa cum aflăm de la patriarhul Nicefor ¹¹.

Dar nu numai imaginile ce figurau personaje divine contribuiau la această densitate fără precedent a imaginii, ci şi reprezentările imperiale. Desigur, acest tip de figuraţie existase încă de la începuturile imperiului. Totuşi, pe măsură ce persoana împăratului dobîndea un caracter sacru — împăratul ajungînd, pe rînd, «divus», «divinus», «vicarius Dei», «ἱσαπόστολος», iconografia imperială proliferază şi îşi schimbă oarecum şi caracterul: aceste imagini, numite «sacra laurata» sau «sacri vultus», sînt din ce în ce mai puţin nişte portrete ale unei persoane, tinzînd tot mai mult să devină icoanele unui zeu; aspectele dramatice, încordate, dătătoare de ambiguitate ale imaginii romane clasice dispar în favoarea unei expresii limpezi, elementare, penetrante ¹². Numărul şi abundenţa unor astfel de portrete-icoană sînt impresionante: ele apar pe edificii publice, priveghează pieţele, împodobesc uniforme, flutură pe stindarde. Martorii, la tribunal, jură pe ele şi tot ele garantează titlul monezilor, ca şi valabilitatea greutăţilor, a sigiliilor şi a actelor de stat ¹³.

1.2. Această densitate fără precedent a imaginii trebuie coroborată şi cu faptul, lesne de bănuît, al unui public extrem de larg şi de diversificat. Căci, dacă în lumea antichităţii clasice posesia imaginii păstra un anumit caracter aristocratic — statuia sau pictura fiind închisă în temple, pinacoteci sau în «villae»-le celor avuţi —, începînd din antichitatea tîrzie, publicul acestei imense producţii de imagini devine şi el imens şi eterogen. Patricieni şi sclavi, bărbaţi şi femei, greci şi orientali, culţi sau analfabeţi, adulţi sau copii, toţi aceştia devin consumatori de imagini şi, din cele arătate mai sus, reiese că, inevitabil, ajung integraţi într-o comună cultură vizuală.

Trebuie observat că, în această situaţie, contactul cu imaginea devine precar: ţăranul, omul simplu, neştiutorul de carte şi, în general, omul supus continuu acestui bombardament iconic nu putea avea nici timpul, nici detaşarea, cunoştinţele sau voinţa de a se concentra, de a savura estetic imaginea ca pe o operă de artă, aşa cum făcea eruditul sau amatorul roman de antichităţi. Imaginea era «consumată» public, deci în condiţii de percepţie dintre cele mai rudimentare, aşa cum s-a întîmplat cu o copie a vestitei icoane a lui Hristos din Kumuliana, transportată într-o uriaşă procesiune prin întreaga Asie Mică ¹⁴. Pentru oamenii acelei epoci imaginea nu era, în fond, o «operă», ci un «instrument» utilizabil în cele mai variate situaţii ale vieţii: pentru Ioan Hrisostomul putea servi drept «interlocutor» în timpul lucrului ¹⁵, pentru alţii, de pildă pentru un soldat armean din timpul împăratului Constantin al V-lea, putea fi «vraci» ¹⁶ sau chiar se putea destina ca «naş» copiilor nou-născuţi ¹⁷. Rolul cel mai important al imaginii, din care derivă, în fond, toate celelalte, pare a fi fost acela de «magazin ilustrat», aşa cum rezultă dintr-o scrisoare a Papei Grigore al II-lea adresată împăratului Leon al III-lea: «Bărbaţii şi femeile instruiesc pe copiii lor arătîndu-le cu degetul istoriile care sînt reprezentate în biserică . . . » ¹⁸. Or, faţă de un astfel de «instrument» nu se putea adopta decît o atitudine nesofisticată, antiestetizantă, dar activă: imaginea era mai mult folosită cu ajutorul vederii decît văzută.

În consecinţă, credem că se pot regăsi în societatea bizantină timpurie primele două trăsături ale unei «civilizaţii a imaginii»: a. imaginea îşi asumă rolul de agent de comunicaţie, de «instrument» semantic ce poate dubla sau înlocui cuvîntul; b. imaginea este un produs curent, pătrunde în toate mediile, are o mare serie de «utilizări», e consumată precar, rapid şi «instrumental».

¹¹ Patriarhul Nicefor, *Breviarum*, XVI, 1.

¹² A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 50.

¹³ *Ibidem*, p. 8.

¹⁴ E. Kitzinger, *op. cit.*, p. 86.

¹⁵ Ioan Damaschinul, *op. cit.*, p. 75.

¹⁶ Fliche et Martin, *Histoire de l'Église*, Paris, 1934—1940, vol. V, p. 464.

¹⁷ Ch. Diehl, *Manuel d'art byzantin*, Paris, 1925, vol. I, p. 362.

¹⁸ Dimitrie Vasilescu, *Iconomahia*, Bucureşti, 1896, p. 18.

2.0. În această situație ar fi de neconceput să nu întrevădem o relație între aspectele sociologice ale acestei «civilizații a imaginii» și evoluția stilistică a imaginii însăși: credem că n-am putea înțelege procesul de schematizare amorțat în arta antică târzie fără să luăm în considerație noul public, noile condiții de percepție, noua densitate iconică, precum și noul rol social al imaginilor. Toată evoluția (sau involuția) stilistică a imaginii, de la finele antichității, ce a fost de obicei pusă pe seama unei decadente ¹⁹, a treptatei orientalizări a imperiului ²⁰, a unei noi filozofii de sorginte neoplatonică ²¹ sau ca rezultat al unui nou spirit artistic «Kunstwollen», noi credem că o putem subsuma unui fenomen de «răspuns» (feed-back) adresat cerințelor unei civilizații a imaginii. Căci ar fi fost de neconceput menținerea fără transformări a imaginii clasice în noile condiții, din simplul motiv că o cultură vizuală nu poate ființa în absența unui agent adecvat — imaginea — de vehiculare a informației specifice. Rămâne deci să analizăm în ce fel și în ce măsură aspectele formale răspund efectiv acestor imperative, cum anume își asumă imaginea rolul de «mass-media».

2.1. Un prim punct al acestei analize formale este stîrnit de o problemă pe cît de banală în aparență, pe atît de ignorată, după știința noastră: anume, dată fiind densitatea imaginii în epoca bizantină preiconoclastă, se pune întrebarea: cum era posibilă din punct de vedere tehnic această «baie» de imagini într-o vreme cînd se ignorau toate tehnicile mecanice sau optice de reproducere a unei imagini bidimensionale? (exceptăm imaginile în relief, imprimate prin batere). Formulată mai complet, chestiunea se pune în modul următor:

Există la Bizanț o imperioasă și urgentă adeseori nevoie de reproducere la diverse scări a unor prototipuri: efigia imperială, a cărei importanță era atît de mare, trebuia să pătrundă în colțurile cele mai îndepărtate ale imperiului în sute și mii de exemplare. Or, faptul se petrecea cu o remarcabilă viteză, căci se întîlnesc, la distanțe considerabile de capitală, efigiile unor împărați care n-au domnit decît cîteva săptămîni ²². Așadar, procesul de execuție al reproducerilor trebuia să se efectueze *rapid*.

Al doilea aspect al chestiunii este legat de aceea că reproducerea trebuia să se facă *exact* și să fie calitativ superioară. Există în această societate un respect deosebit pentru model sau prototip. Astfel, reputația unor icoane de a fi «nefăcute de mînă omenească» (ἀχειροποίητοι) impunea copiilor executate după ele — cum era cea a imaginii din Kumuliana — o cît mai mare fidelitate față de model; orice derogare putînd fi interpretată aproape ca o erezie. De asemenea, se crede că majoritatea ampulelor «eulogiai» reproduceau pictura murală a ansamblurilor palestinienne și, desigur, lipsa unei anume fidelități ar fi compromis calitatea de «souvenir» sfînt a obiectului. Dar această fidelitate a reproducerii garanta însăși transmiterea presupuselor proprietăți miraculoase de la original la copie. Spre exemplu, Ioan Damaschinul povestește despre un anume Dion care, pentru că îi fugise un sclav cu o mare sumă de bani, a atîrnat o copie a unei celebre icoane făcătoare de minuni deasupra porții. Sclavul s-a înapoiat cu banii neatinși, iar autorul adaugă: «Toți au auzit de întîmplare, așa că locuitorii ținutului aceluia fac azi la fel contra servitorilor care fug» ²³. Evident că singura legătură dintre prototip și copie era asemănarea și tocmai de aceea ea trebuia să fie reală.

Părerea noastră este că explicația posibilității de reproducere masivă și relativ corectă în condițiile tehnicii mileniului I nu ar fi fost posibilă luînd în considerație numai copierea liberă, imprecisă și scumpă, deoarece ar fi cerut o mînă de lucru relativ bine calificată, și nici diferite procedee de decalchiere, neexistînd hîrtia. De asemenea, sistemul de copiere cu ajutorul unei rețele auxiliare ar fi comportat destule dezavantaje. Răspunsul poate fi, credem, sugerat de însăși forma imaginii. Astfel se poate remarca faptul că linia de contur a imaginii (fig. 1, 2) este, în principiu, dată de un număr fix de arce de cerc care se între-

¹⁹ Dalton, *Byzantine Art and Archeology*, London, 1911.

²⁰ J. Beckwith, *The Art of Constantinople. An Introduction to Byzantine Art*, London — New York, 1968.

²¹ A. Grabar, *Plotin et le commencement de l'esthétique médiévale*, în *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen Âge*,

Paris, 1946.

²² R. Bianchi-Bandinelli, *Hellenistic-Byzantine Miniatures of the Iliad*, Olten, 1955, p. 18.

²³ Ioan Damaschinul, *op. cit.*, p. 174.



Fig. 1. — Sf. Demetrius. Biserica Sf. Demetrius, Salonic. Secolul al VII-lea.

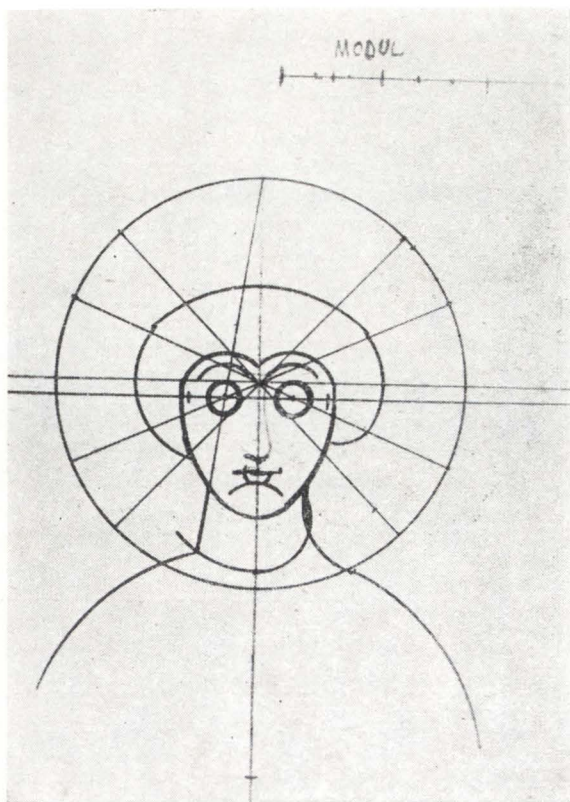


Fig. 2. — Sf. Demetrius. Biserica Sf. Demetrius, Salonic. Schiță a construcției.

taie sau se racordează; centrele acestor arce se găsesc fie pe axa de simetrie a figurii, fie la distanțe egale față de această axă, distanțe determinate de rapoarte simple proporționale cu fracțiile $1/2$, $1/3$, $2/3$, $1/4$ etc.

Rolul jucat de cerc în construcția imaginii bizantine a mai fost observat (E. Panofsky)²⁴, dar nu a fost scos în evidență faptul că, de obicei, cea mai mare parte a conturului este reductibilă la o construcție geometrică executabilă cu rigla și compasul. De aici derivă o metodă comodă de construcție și de reproducere: oricine, practic, înarmat cu instrumentele potrivite și deținând *codul* întregii operații pe care o are de făcut — proporțiile și centrele cercurilor, distanțele lor relative — ar putea realiza conturul unei imagini la orice scară ar dori. E important de remarcat că acest sistem codificat de construcție este inaplicabil imaginii clasice, bazată pe un desen liber, și nici conform cu construcția bazată pe legea «cadrului» a imaginii occidentale romanice (fig. 3, 4, 5). Avantajele sînt următoarele:

a. Metoda este «automată», astfel că lucrătorul poate fi relativ puțin calificat, deci ieftin, și poate acționa ca o mașină, deci rapid. Dacă lucrurile stau așa, am putea vorbi despre existența unei adevărate «industrii» a reproducerii, bazată pe un fel de raționalizare «tayloristă» a operațiilor.

b. Exactitatea reproducerii este garantată la orice scară s-ar lucra, dacă se respectă «codul» și indiferent de numărul copiilor.

c. Reproducerea se poate realiza, în linii mari, chiar și în absența prototipului, după formule mnemotehnice.

Trebuie să recunoaștem că nu avem date directe care să certifice că lucrurile se petreceau chiar așa. Dar, pe de o parte, formalizarea construcției imaginii este un fapt inde-

²⁴ The History of the Theory of Human Proportions as a Reflection of the History of Styles, in Meaning in the Visual

Arts, New York, 1955.



Fig. 3. — Împăratul Galienus, medalie. Secolul al III-lea.



Fig. 4. — Hristos. Biserica Sf. Clement, Tahul, Catalonia. Secolul al XII-lea.



Fig. 5. — Hristos. Biserica Sf. Clement, Tahul, Catalonia. Schiță a construcției.

niabil, care trebuie pus în legătură cu densitatea iconică fără precedent în societatea bizantină timpurie. Pe de altă parte, știm că în anul 374 se instituie la Constantinopol un corp de « picturae professores » cu funcția de a decora clădiri publice și de a executa imaginile imperiale²⁵. Or, acest corp cuprindea, pînă în secolul al X-lea, atît oameni liberi, cît și sclavi. Cum munca sclavilor era mai slab calificată, se poate crede că executarea comenzilor nu se făcea artizanal, ci mai degrabă « industrial », această mînă de lucru slab calificată

²⁵ G. Mathew, *Byzantine Aesthetics*, London, 1963, p. 91.

neputînd fi folosită în această manufactură de reproducere decît în cazul existenței unor procedee « automate » de lucru.

În consecință, structura imaginii bizantine apare deja a fi în strînsă legătură cu situația sociologică a acestui produs, căci numai o « industrializare » a producției se poate armoniza cu aspectele, mai sus relevate, ale densității imaginii.

3.0. Toate acestea tind să ne impună o interpretare estetică a picturii bizantine relativ dificil de pus în acord cu viziunea comună asupra acestei arte. Căci, într-adevăr, dacă asimilăm imaginea bizantină unei gândiri de tip neoplatonic, dacă o asociem conceptului de « sublim »²⁶, dacă o asimilăm categoriei « artei cu tendință abstractă »²⁷ sau dacă o îmbrăcăm în haina feerică și scăpărătoare a unui fel de basm demn de « 1 001 de nopți », nu vom reuși să înțelegem cum s-ar putea integra un astfel de tip de imagine într-un sistem de cultură vizuală de masă, de « civilizație a imaginii ». Rafinamentul ideatic, simbolismul exagerat, « hieratismul », caracterul abstract nu



Fig. 6. — Maica Domnului Hodigitria. Torcello. Secolul al XI-lea.



Fig. 7. — Parabola fecioarelor înțelepte și a fecioarelor nebune. Codex Rossanensis.

²⁶ A. Michelis, *L'Esthétique de l'art byzantin*, Paris, 1959, p. 12.

²⁷ W. Worringer, *Abstracție și intropatie*, București, 1970, p. 81.

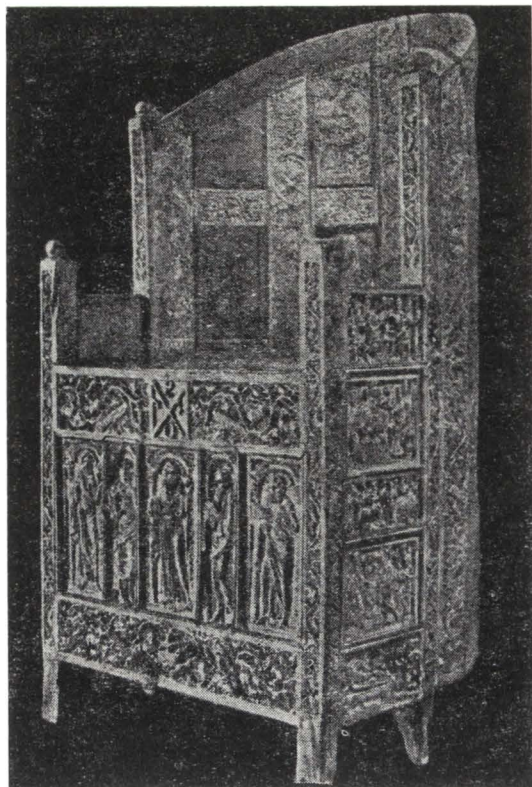


Fig. 8. — Catedra episcopului Maximian. Ravenna. Secolul al VI-lea.

pot decît izgoni un anume limbaj din cîmpul posibilităților celor mulți, deoarece toate aceste atribute cheamă, în fond, ideea unei *inaccesibilități* funciare. Or, analiza poate demonstra faptul că imaginea bizantină nu este numai materialmente accesibilă, grație raționalizării sale formale, dar totodată și *accesibilă ca limbaj*, deci adaptată destinației sale.

3.1. În această ordine de idei, să facem la început observația că, în pictura bizantină, «caracterele» textului, adică figurile compoziției sînt deosebit de vizibile, bucurîndu-se de o mare *pregnanță vizuală*. Se poate observa că, spre deosebire de artele orientale și de arta occidentală medievală, pictura bizantină monumentală sau de icoane evită, pînă într-o epocă tîrzie, principiul «horror vacui» care cere umplerea pînă la refuz a spațiului cadrului²⁸ (fig. 6). Mai mult, imaginea bizantină supralicitează golul, lăsînd astfel figurilor posibilitatea de a se detașa și de a fi distinse cu mare ușurință. Articularea netă a figurilor este cu atît mai bine pusă în valoare, cu cît aceste figuri sînt, în principiu, așezate în același plan și își sprijină picioarele pe un suport comun, așa cum se poate vedea în ilustrațiile *Genezei* din Viena sau cele ale *Codicelui* din Rossano (fig. 7). Procedul creează o

puternică impresie de «text» ce se cere a fi «citit» succesiv, prin urmărirea rînd pe rînd a «caracterelor». Această *pregnanță vizuală* dispare însă în cazul operelor bizantine cu caracter mai mult sau mai puțin ornamental și decorativ, cum ar fi catedra lui Maximian (fig. 8), ceea ce dovedește că artistul se îndrepta spre asemenea procedee «literare» doar cînd imaginea se afla implicată în procesul de comunicare și de difuzare al culturii vizuale, dar adopta alte tipuri de structuri compoziționale dacă imaginea nu avea decît o destinație «sompțuară».

Pregnanța nu este legată doar de raportul plin-gol, ci și de contrastul coloristic figură-fond. Or, psihologi și esteticieni moderni²⁹, interesați de eficiența propagandei prin mijloace vizuale — afiș, televiziune etc. —, au stabilit *pregnanța* foarte bună a unor culori saturate juxtapuse: în particular se pare că figurile relativ închise, ce se detașează pe un fond galben, dețin mari capacități contrastive, permițînd o citire rapidă a mesajului. Se știe, pe de altă parte, că din secolul al VI-lea, cel puțin, mozaicul bizantin utilizează fondurile de aur, pe care contururile mai închise ale figurilor realizează tocmai acest contrast optim. Așadar, utilizarea fondului de aur și în general a cromaticii strălucitoare în mozaic n-ar fi numai o chestiune legată de un nou gust pentru culoare, ci ar reprezenta și o căutare conștientă în vederea obținerii unui *șoc vizual*, care să exercite o profundă impresie, dar și o continuă presiune asupra publicului. Realizarea acestui *șoc vizual* avea o profundă importanță în propaganda religioasă și diplomatică bizantină ce se exercita nu numai asupra «romeilor», dar și asupra «barbarilor», așa cum ne lasă să vedem Paul Silentiariul³⁰, iar faptul, luat în sine, nu ar fi diferit față de ceea ce încearcă astăzi grafica publicitară.

3.2. Accesibilitatea unui limbaj implică și capacitatea acestuia de a fi imediat inteligibil sub aspectul informației pe care o furnizează. Acest lucru poate fi verificat prin eva-

²⁸ Otto Demus, *Byzantine Mosaic Decoration*, London, 1948, p. 32.

Paris, 1970, p. 52.

³⁰ *Descriptio S. Sophiae*, 983—986.

²⁹ Abraham Moles, *L'Affiche dans la société urbaine*,

luarea cantității de informație sau a entropiei³¹ conținute în mesajul transmis. Vom încerca să măsurăm această entropie corespunzătoare imaginii bizantine, mai întâi la nivelul unităților mari de discurs — scenele —, și apoi la nivelele inferioare.

a. Este cunoscut faptul că, dacă Occidentul medieval păstrează pentru figurația religioasă două sisteme iconografice, cel așa-zis « elenistic » și cel așa-zis « siro-palestinian »³², Bizanțul renunță de timpuriu la aproape toate reprezentările de sursă « elenistică » în favoarea celeilalte iconografii. În atare condiții, Occidentul poate afișa o anumită sinonimie la nivelul scenei, în ceea ce privește, de exemplu, figurări ale Bunei vestiri, Vizitațiunii, Adorării magilor, Intrării în Ierusalim, Înălțării la cer etc., lucru rar întâlnit la Bizanț. Este limpede însă că această « sinonimie » occidentală e echivalentă cu o informație mai bogată în ansamblu, căci probabilitatea de a întâlni la un moment dat pe fiecare dintre reprezentanții unui « dublet » iconografic sînt, ambele, de luat în considerație. Invers, cazul bizantin, « non-sinonimic », oferă cazul unei ordini mai avansate sau a unei entropii scăzute, ceea ce înlesnește recunoașterea facilă a scenelor și înlesnește lectura.

b. Opțiunea bizantină pentru iconografia de tip « siro-palestinian » e, prin sine, legată de o entropie mică. Într-adevăr, reprezentările de acest tip se caracterizează printr-o frontalitate și o simetrie mult mai accentuate decît cele corespunzătoare variantelor « elenistice ». De exemplu, Adorarea magilor « siriană » e văzută frontal, cea « elenistică », lateral. Sau, Înălțarea la cer, specifică primului tip, îl înfățișează pe Iisus în apoteoză, simetric încadrat de îngeri și de apostoli, așezați pe mai multe registre. Tipul « elenistic » descrie același eveniment prezentîndu-l pe Iisus din profil, urcînd pe un munte (fig. 9, 10). Or, simetria și frontalitatea impun compoziției o anumită redundanță, o ordine relativ avansată și, în măsura în care înțelegem că accesibilitatea unui astfel de « text » e mult favorizată, vedem de ce iconografia « siro-palestiniană » a cîștigat partida într-o societate intens interesată în eficacitatea mesajelor vizuale.

c. Imaginea bizantină posedă o ordine avansată și la nivelul figurii individuale. Astfel e de remarcat constanța canonului figurii umane: în figurația bizantină capul se cuprinde în lungimea totală a corpului de la $7\frac{1}{2}$ pînă la 10 ori, valorile medii fiind și cele mai frecvente. În arta vestică medievală, spre comparație, tabloul este mult mai variat, deoarece înălțimea personajelor oscilează între 4 și 12 capete, marja de variație atingînd deci 8 capete. În concluzie, și la acest nivel, imaginea bizantină e mai stereotipă, deci mai săracă în informație.

d. În fine, construcția geometrică, bazată pe utilizarea cercurilor și a arcelor pe care am pus-o în evidență mai înainte, nu oferă numai o metodă rapidă de reproducere, dar implică și o ordine complexă și riguroasă. Imaginea bizantină impune astfel o configurație stabilă, de unde ambiguitățile și imprevizibilitățile excesive sînt, în mare parte, eliminate.

3.3. Concluzia celor arătate aici este că imaginea, la Bizanț, se prevalează de o mare inteligibilitate, exprimată printr-o entropie redusă la toate nivelele discursului. Trebuie însă să punem în evidență faptul că, deși această inteligibilitate este mare, ea *nu depășește totuși anumite limite informaționale*. Nici simetria, nici redundanțele, nici izocefalia personajelor nu au, în pictura bizantină, caracterul absolut, înghețat și heraldic din artele vechi-orientale. Artistul bizantin își rezervă mai totdeauna o ușoară, dar importantă libertate, o posibilitate de variație pe o temă dată, el introduce discrete inflexiuni și permutări în severitatea geometriei. De asemenea, rigoarea construcției instrumentale, fundată pe cercuri, e suficient de complexă, în cazul imaginii bizantine, pentru ca informația prea săracă să nu văduvească opera de un anume imprevizibil controlat.

În consecință, imaginea bizantină ocupă o poziție intermediară între un maximum de redundanță și un maximum de entropie, mai aproape totuși de prima limită. Putem folosi, pentru a exprima acest fapt, un termen specific retoricii clasice, foarte la modă

³¹ J. Arsac, *Informatica*, București, 1973, p. 34.

³² E. Mâle, *L'Art chrétien au XII^e siècle*, Paris, 1924, p. 58.



Fig. 9. — Înălțarea la cer. Evangheliarul lui Rabula. Biblioteca Laurențiană, Florența. Secolul al VI-lea.

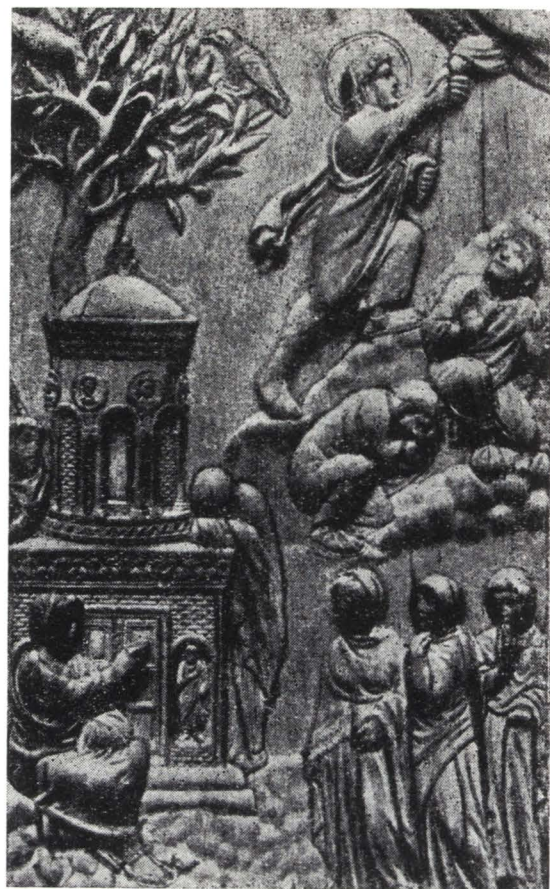


Fig. 10. — Sfintele femei la Mormînt și Înălțarea la cer. Fildes, München. Secolul al V-lea.

și în secolele IV—V cînd se închea stilul bizantin: e termenul « *prolixus* », care însemna capacitatea unui stil de a avea o anumită bogăție « *gravitas* », de a fi rotund, bine format, deși nu lipsit de ordinea riguroasă impusă de reguli; « *prolixus* » e opusul lui « *tenuis et exanguis* » (subțire și fără vlagă), înseamnă evitarea sărăciei, « *paucitas* », a conciziunii casante. Fără îndoială, « *prolixus* » nu însemna pe atunci *prolix*³³. Or, informaticienii au constatat că, pentru optimizarea accesibilității unui limbaj, este necesară adoptarea acestei « *prolixități* » retorice sau, altfel spus: « Un message appréhensible <accesibil> pour le récepteur, représentera donc un compromis heureux entre nouveauté et intelligibilité »³⁴. Căci, dacă o informație prea bogată sau prea subtilă are toate șansele să epuizeze forțele unui lector insuficient pregătit, o inteligibilitate perfectă conduce în fond la același rezultat, generînd plictis și dezinteres.

3.4. Imaginea bizantină apare așadar ca accesibilă, în sensul dat acestui cuvînt de specialiștii comunicațiilor de masă. Această concluzie completează în mod fericit tabloul pe care îl schișasem prin punerea în evidență a densității imaginii și a imperativelor culturale ale timpului. Epoca bizantină timpurie pare a fi fost capabilă să genereze un instrument de comunicare interumană care, prin particularitățile sale formale, ca și prin situația sa sociologică, să poată constitui un veritabil « *mass-media* », nu lipsit de anumite analogii, fie ele și parțiale, cu anumite forme de comunicație în masă din vremea noastră (fig. 11, 12, 13). Desigur că afirmația aceasta nu trebuie să conducă pe cineva la ideea că nu am vedea nici o diferență fundamentală între mozaicul bizantin și televiziunea în culori; nu trebuie

³³ H. I. Marrou, *S. Augustin et la fin de la culture antique*, Paris, 1958, p. 137.

³⁴ Abraham Moles, *op. cit.*, p. 52.

Fig. 11. — Filoxenia lui Avraam. San Vitale, Ravenna. Secolul al VI-lea.



Fig. 12. — Sfinte Fecioare. San Apollinario Nuovo, Ravenna. Secolul al VI-lea.

însă să se uite că, așa cum stabileam la început, demersul nostru privește imaginea bizantină numai sub aspectul naturii sale de mijloc de comunicare, fără să ia în discuție valențele sale estetice și filozofice.

4.0. Concepția noastră asupra imaginii bizantine nu este totuși lipsită de un anumit aspect, aparent paradoxal: astfel e aproape unanim admis faptul că imaginea bizantină este nenaturalistă; ea impune figurilor, accesoriilor și compoziției anumite deformări « nenaturale ». Pe vremea lui Gibbon se susținea că acestea ar fi urmarea unui proces de degenerescență a artei clasice. Astăzi se admite, în principiu, că imaginea bizantină nu descrie obiecte concrete, ci idei, entități abstracte³⁶. Cum este însă posibil, în această situație, ca imaginea bizantină să rămână accesibilă? « Intellectualismul », deformările nu împiedică consumul acestei imagini de către un public eterogen și cu nivel de instrucție limitat? Vedem, în fond,

³⁶ A. Grabar, *L'Intelligible dans l'art byzantin*, in *L'Art de la fin de l'Antiquité et du Moyen-Age*, Paris, 1946.



Fig. 13. — Reclamă modernă.

în zilele noastre, incomprehensiunea de care are parte arta cu tendință abstractă și nu trebuie să scăpăm din vedere că tocmai aceste noi tendințe ale artei moderne au inspirat multe dintre concepțiile referitoare la arta bizantină.

4.1. Înainte de a supune examenului natura acestor deformări, aparent generatoare de nenaturalism, trebuie să facem observația că documentele scrise de care dispunem dovedesc că bizantinii nu erau deloc conștienți de acest pretins « nenaturalism »; dimpotrivă, pentru ei imaginea apărea drept *copia fidelă a modelului său*.

În primul rînd, cultul sfinților, care se dezvoltă adeseori încă din timpul vieții acestora, pretindea existența unor imagini care să pară tuturor fidele realității, de vreme ce era posibilă o confruntare cu originalul. Dar chiar și cînd acest lucru era cu neputință, imaginea trebuia să dea impresia autenticității fiziologice. Astfel se știe din *Viața* lui Ioan Hrisostomul că acesta « păstra portretul aceluia apostol, Pavel, pictat pe o icoană. Cînd citea epistolele lui o privea atent, ca și cînd ar fi fost vie . . . »³⁶. Evident că aceasta presupunea resimțirea unui naturalism, fie el și subiectiv. Un soldat armean din armata lui Constantin al V-lea vede la Sf. Ștefan cel Nou două icoane pe care le denumeste simplu « Hristos » și « Theotokos »³⁷. Evident că această identificare a imaginii cu modelul îi exaspera pe iconoclaști, așa cum rezultă dintr-un « ὁμός » al conciliului de la Hieria din 754³⁸, și trebuie să admitem că un asemenea comportament nu ar fi putut apărea în cazul unor imagini resimțite ca schematice sau abstracte. Dealtfel, așa cum s-a mai amintit, bizantinii credeau că se află în posesia unor icoane « nefăcute de mîna omenească », precum Mandyliionul și Keramionul de la Edessa, considerate a păstra întipărirea « fotografică » a trăsăturilor lui Iisus.

Pe de altă parte, înseși dogmele fundamentale ale ortodoxiei favorizau dezvoltarea unui asemenea naturalism, deși de obicei s-a considerat că biserica nu putea susține decît tendințele contrare. Astfel, al 92-lea canon al conciliului « în Trullo » de la 694 îi oprește pe pictori să-l înfățișeze pe Hristos sub formă simbolică, pentru a nu întuneca astfel semnificația Întrupării³⁹. Dealtfel, toți apologeții icoanelor, Ioan Damaschinul, Teodor din Stoudion, patriarhul Nichifor, arată că, din momentul cînd Dumnezeu s-a făcut om, el poate fi reprezentat în pictură în această ipostază concretă și terestră⁴⁰. Important, în aceeași ordine de idei, este că dogmatica icoanelor se fundamentează pe conceptul de « mimesis »

³⁶ Ioan Damaschinul, *op. cit.*, p. 56.

³⁷ Fliche et Martin, *op. cit.*, p. 464.

³⁸ D. Vasilescu, *op. cit.*, p. 31.

³⁹ G. Mathew, *op. cit.*, p. 125.

⁴⁰ L. Bréhier, *La Querelle des images*, Paris, 1904, p. 50–60.

în accepția platoniciană — la bizantini — și în accepția aristotelică la occidentali ⁴¹, constantă rămânând utilizarea unui concept care nu-și găsește sensul decât dacă imaginea este înțeleasă ca o imitație a modelului.

În fine, să relevăm faptul că portretele imperiale nu puteau fi doar niște abstracte efigii ale maiestății, cum pare să creadă A. Grabar ⁴²; lupta acerbă pentru tron, uzurpările atât de frecvente ne interzic să credem că pe împărați nu i-ar fi interesat în cel mai înalt grad ca supușii să-i poată, după efigii, deosebi imediat de predecesori. Dealtfel, Teodor Studitul spune că « imaginea împăratului se numește « Împărat », dar nu sînt totuși doi împărați . . . » ⁴³, ceea ce indică aceeași tendință de identificare parțială a imaginii cu modelul, dificil de realizat în cazul unei schematizări resimțite ca atare. Prezența unei fizionomii caracteristice pe monezile unor împărați — Leon al III-lea Isaurianul, de exemplu — a și fost, în fapt, remarcată ⁴⁴.

4.2. În fața acestor date se impune o singură concluzie: ceea ce noi, în urma unei analize obiective, tratăm drept schematism, pentru bizantini avea toate aparențele naturalismului. Explicația acestui fenomen ar trebui să țină seama de două tipuri de elemente.

În primul rînd, statutul social al icoanei, semnificația ei culturală și culturală, particularitățile publicului căreia ea i se adresează nu mai sînt astăzi aceleași cu cele din epoca care ne interesează. Imaginea era « consumată », « utilizată » și nu contemplată estetic. Or, datorită accesibilității ridicate, « consumul » se putea efectua rapid și în situațiile cele mai banale și mai curențe ale vieții. În fine, publicul, lipsit de prea multă instrucție, era interesat mai ales în « conținutul » imaginii, iar forma, neservind unei contemplări estetice detașate, îi era necesară doar atît cît releva acest conținut.

În al doilea rînd, înțelesul conceptelor de « naturalism » sau de « adevăr » avea, în epocă, accepții diferite față de situația din prezent. În această situație, așa cum vom vedea, deformările la care este supusă imaginea bizantină nu numai că nu pun în dificultate accesibilitatea acesteia, dar creează și impresia subiectivă, pentru publicul ei specific, de reprezentare fidelă realității, așa precum documentele menționate par să o sugereze.

4.3. Să luăm acum în considerație trei tipuri de deformări:

a. *Deformarea anatomică.* Trebuie observat că imaginea bizantină nu neglijează *uniform* anatomia corpului uman, ci trece pe planul doi anatomia și construcția organelor vegetative — trunchi — și, dimpotrivă, reliefează, supradimensionează organele extreme ale corpului — cap, ochi, mîini, degete, labela picioarelor — adică organele de relație. Or, pe de altă parte, psihologii au dovedit (Koehler, Arnheim) că atenția este atrasă mai întîi de elementele mai mobile ale unui ansamblu și că, de asemenea, percepția comună are tendința să remarce mai întîi organele de relație ale « interlocutorului », ce au rolul de bază în procesele de comunicare. În această situație e vizibil că realismul obiectiv, « fotografic » ar fi inadecvat condițiilor rapide și precare de percepție, lipsei unei atitudini introspective și ar fi apărut pe plan subiectiv ca un nenaturalism. Dimpotrivă, favorizarea organelor de relație față de cele vegetative, departe de a reprezenta dovada ascetismului picturii bizantine, nu e decât un mijloc de a crea o configurație anatomică plauzibilă și apropiată pe plan subiectiv cu viziunea normală și lipsită de ambiții introspective. Pe de altă parte, insistența asupra organelor de relație este un procedeu predilect atunci cînd se dorește a conferi imaginii o forță de șoc necesară accesibilității, deoarece aceste organe se bucură de imense potențe expresive. Din acest punct de vedere, nici creatorii unor reclame moderne nu procedează diferit, iar publicul acceptă de obicei această publicitate bazată pe o serie de deformări drept « adevăr » și « realitate ». Trebuie pe de altă parte observat că astfel de

⁴¹ G. Ostrogorsky, *Studien zur Geschichte des byzantinischen Bilderstreites*, Breslau, 1929, p. 43.

⁴² A. Grabar, *L'Empereur dans l'art byzantin*, Paris, 1936, p. 8—9.

⁴³ H. Hunger, *Byzantinische Geisteswelt*, Baden-Baden, 1958, p. 114.

⁴⁴ Constance Head, *Who was the Real Leo the Isaurian*, in *Byzantion*, 41/1971.

deformări ale realității, care ascundeau « anatomia » lucrurilor, punând însă accentul pe aparența relațională, apăreau frecvent în cultura antică și constituiau în fond substratul de bază al retoricii clasice, devenită cu adevărat « regina » culturii în secolele IV – V. Amintiți, în această ordine de idei, o lucrare polemică și retorică, construită după cele mai bune principii clasice, foarte elenistică în felul ei, așa cum s-a arătat ⁴⁵ – *Topographia Christiana* a lui Cosmas Indicopleustes –, care încearcă să propună o concepție cosmologică conformă aparenței sensibile, dar « anatomic » arbitrară, căci neagă forma sferică a pământului și a lumii.

b. *Deformarea relațiilor dintre figuri.* Otto Demus ⁴⁶ observa că, în pictura bizantină, personajele par să nu comunice perfect între ele, deoarece privirile și gesturile pe care le fac sînt numai parțial adresate interlocutorilor firești, conținuți în planul imaginii. De fapt, datorită poziției în trei sferturi sau chiar frontale a unor personaje incluse totuși într-un ciclu narativ ce ar fi cerut o reprezentare în profil, aceste personaje par să se « adreseze » într-o mare măsură privitorului însuși. Acest fenomen – discursul posedă două « axe »: una a adresării indirecte, narrative, cealaltă a stilului liric, direct – constituie, din nou, o derogare de la un « naturalism » obiectiv numai pentru un spectator interesat de aspectele formale. Or, publicul bizantin, interesat de conținut, nu se putea « apropia » de discurs decît dacă se identifica, mai mult sau mai puțin, cu personajele ficțiunii, ca de altfel orice public naiv. De aceea, pentru un astfel de public, un limbaj « monoaxial », strict narativ, ar fi apărut rece, străin deci, într-un fel, « neadevărat ». Nu trebuie să scăpăm din vedere nici faptul că imaginea, așa cum o arăta Nilus, trebuia nu numai să istorisească, dar să și inoculeze niște convingeri, ceea ce n-ar fi fost posibil în absența acestor intercalări « lirice ».

Dealtfel, din nou se poate remarca că această particularitate sesizată în cazul imaginii pare a fi fost împrumutată din domeniul artelor cuvîntului. Astfel Endre von Ivanka releva această « biaxialitate » a discursului studiind poezia liturgică bizantină ⁴⁷; și aici se remarca o pendulare între stilul indirect, potrivit cu caracterul narativ general al textului, care plasa ascultătorul pe poziția unui simplu spectator la o dramă sacră, și stilul direct, care îl implica direct, transformîndu-l într-un fel de participant la această dramă.

Dealtfel, în epoca bizantină timpurie – și lucrurile nu fuseseră înțelese diferit nici în antichitatea clasică – istoria era mai puțin înțeleasă ca o știință pură, cît ca un discurs accesibil, alcătuit după toate regulile retoricii și destinat, în final, educării prin exemple ilustre. De aceea se obișnuia – și istoricii antichității tîrzii, ca și cei bizantini, n-au făcut decît să supraliciteze faptul – să se intercaleze în firul narațiunii discursuri fictive ale protagoniștilor, adresate mai curînd cititorului aflat « hic et nunc » decît adevăraților protagoniști ceruți de narațiune. Iată deci că « biaxialitatea » e un fenomen curent în lumea care a văzut nașterea imaginii cu care ne-am ocupat aici.

Desigur că pentru publicul acelor vremi acest procedeu, care nouă ni s-ar părea nepotrivit cu cerințele istoriei și ale adevărului, apărea ca un procedeu « realist ». Trebuie să admitem că același lucru se petrecea și în ceea ce privește narațiunea în imagini care nu făceau, după toate probabilitățile, decît să reproducă într-o materie diferită procedeele obișnuite, intrate în sînge la finele antichității, ale istoriei scrise.

c. *Deformările perspectivei și ale ambianței.* Ceea ce frapază de îndată pe privitorul modern și îl face să considere faptul ca pe o probă de nenaturalism este aspectul schematic al perspectivei bizantine și, în general, al modului « prescurtat » și convențional de prezentare a diferitelor accesorii ale cadrului: clădiri, orașe, munți, cadru cosmic. Același privitor modern nu se arată totuși deloc deranjat, în cerința sa pentru adecvare la « realitate », de schematismul unor filme polițiste sau al unor « western »-uri. În toate aceste cazuri, cadrul e o « dioramă », un element de recuzită secundar ce lasă pe primul loc personajele și acțiunea. Or, s-a relevat faptul că, pentru un subiect mai superficial, elementele mai puțin

⁴⁵ Wanda Wolska, *Recherches sur la « Topographie Chrétienne » de Cosmas Indicopleustes*, Paris, 1962, p. 193 – 196, 218, 269 – 270.

⁴⁶ Otto Demus, *op. cit.*, p. 31.

⁴⁷ Endre von Ivanka, *Observații asupra picturii liturgice bizantine*, în *Literatura Bizanțului*, București, 1971.

importante ca semnificație tind să se simplifice și să se estompeze. Putem afirma că o eventuală fotografie corticală a percepției în condiții banale ar fi mai asemănătoare cu această reprezentare « dioramică » decât cu desenul corect după natură. De fapt artistul antichității târzii, ca și artistul bizantin, în loc să recurgă la natură pentru reprezentarea cadrului, compila prin copiere imagini răspândite în felurite tratate științifice — de tipul tratatului asupra plantelor medicinale al lui Dioscoride, al tratatului împotriva mușcăturilor șerpilor veninoși al lui Nicander sau al unui *Corpus Agrimensorum Romanorum* aflat la Biblioteca Wolenbüttel etc.⁴⁸ —, imagini al căror caracter schematic era dictat de însuși scopul științific și didactic al lucrării. De asemenea, o modalitate curentă de exprimare o reprezentau formulele alegorice, perifrastice: bunăoară, în miniatura XXXIV din *Iliada ambroziană*, noaptea — cerută de narațiune — nu este descrisă prin mijloace picturale specifice, ci este sugerată de prezența într-un colț al filei a unei femei ce poartă inscripția « Nyx ». Or, această lipsă de referire directă la natură nu apărea pe atunci ca o probă de nenaturalism, deoarece exprimarea perifrastică și alegorică se impunea atunci drept unica formulă corespunzătoare omului cultivat, acelui « vir eloquentissimus et eruditissimus », care rămăsese idealul epocii⁴⁹. Astfel, Paulinus de Nola, scriindu-i lui Augustin și vrînd să-i comunice că are vîrsta de 40 de ani, evită, ca și pictorul Iliadei ambrosiene, expresia directă, recurgînd la alegorie; el spune: « vîrsta mea e cea a infirmului vindecat de apostoli prin puterea cuvîntului »⁵⁰.

În general, trebuie deci observat că nu studiul naturii stătea la baza discursului — de toate genurile — în acea vreme, ci selecția unor informații culese din cele mai diferite lucrări — unele dintre ele compilații comode, cuprinzînd « digest »-uri și definiții, precum manualul lui Solinus sau *De Nuptiis* al lui Martianus Capella, și desigur că această metodă era considerată ca perfect validă și normală.

4.4. Apare acum limpede faptul că, în realitate, nu există nici o contradicție între accesibilitatea imaginii antice tîrzii și bizantine timpurii și schematismul său; dimpotrivă, acest schematism apărea drept firesc și natural publicului său, iar imaginea părea să dețină garanția « adevărului ».

Evident, este vorba despre un adevăr « sui-generis » ce poate puțin deconcerta. Pentru antic însă, ca și pentru bizantin, adevărul, sau, mai precis, modalitatea de a-l expune putea îmbrățișa două aspecte: unul era adevărul demonstrabil, specific științelor specializate și filozofiei; celălalt este « adevărul » retoricii, pe care noi l-am numi mai degrabă « plauzibilitate ». Primul tip se bazează pe silogistică, pe inferență riguroasă, celălalt pe « loci communes » și pe « figuri ». Distincția datează de la Aristotel, care precizează că retorica trebuie să se adreseze unui auditor mai larg, nedeprins cu raționamentul bazat pe regulile logicii formale⁵¹. Mai târziu, Cicero va sublinia aspectul « vulgarizator » al retoricii, care face cultura accesibilă unor mase mai largi, înlocuind adevărul absolut al științei printr-un adevăr relativ, opinabil, dar agreabil și plauzibil: « ego tibi illa ipsa quae vix in gymnasii et in otio Stoici probant, ludens conieci in communes locos »⁵².

Or, pe de altă parte, este interesant să observăm că relațiile dintre știință și arta clasică, pe de o parte, retorică și arta antică tîrzie și bizantină, pe de altă parte, sînt foarte asemănătoare; căci dacă atît știința, cît și imaginea clasică se adresează unui public limitat de specialiști și amatori culți sau unor societăți restrînse și de excepție, precum « polis »-ul antic, dacă ambele, pentru a fi asimilate, necesită un anume efort, dacă, în fine, ambele intenționează să surprindă « anatomia » autentică a lucrurilor, dimpotrivă, atît retorica, cît și imaginea bizantină își aleg, așa cum s-a văzut, un public numeros, nu prea instruit și lipsit de o atitudine contemplativă. De aceea, imaginea clasică, ca și știința pură, pot recurge la cercetarea naturii, în timp ce imaginea bizantină și retorica utilizează formule schematice, formule « șoc », compilații, succedanee simplificatoare ale naturii, toate caracterizate prin

⁴⁸ K. Weitzmann, *Ancient Book Illumination*, Cambridge — Massachusetts, 1959, p. 18.

⁴⁹ A. J. Festugière, *Antiochie païenne et chrétienne*, Paris, 1959, p. 88.

⁵⁰ H. I. Marrou, *op. cit.*, p. 435.

⁵¹ Renato Barilli, *Poetică și retorică*, București, 1975, p. 43.

⁵² Cicero, *Paradoxa Stoicorum*, Pro. III.

accesibilitate. Mai mult, între retorică și imagine antică târzie și bizantină timpurie s-au mai pus în evidență și alte analogii: subsumarea stilistică a amândurora termenului de « prolixus », abordarea narațiunii prin intermediul limbajului « biaxial », orientarea ambelor « discursuri » către accesibilitate și didacticism.

5.0. În această situație ne-am putea gândi dacă, nu cumva, analiza pe care am încercat-o n-ar putea fi aprofundată, dacă semnificația socio-culturală a imaginii n-ar putea fi completată, în fine, dacă nu s-ar putea aduce o contribuție în legătură cu teoriile privind geneza artei bizantine, admitându-se o influență serioasă a retoricii de tip clasic asupra limbajului vizual. Ar trebui să înțelegem, în această situație, că imaginea, substituind cuvântul, ar fi devenit într-adevăr o « carte vorbitoare », cum se exprima Grigore din Nyssa, dar o carte « scrisă » în conformitate cu toate prescripțiile și canoanele retoricii lui Cicero, Quintilian sau Libanius. Dacă așa ar sta lucrurile, situația ar fi pasionantă, căci ce ar fi mai fascinant decât posibilitatea de a descoperi tocmai în schematismul imaginii bizantine, nu « fuga de lume » orientală, nu spiritualitatea « transcendentă » a misticului, ci formalismul și elocuția retoricii clasice — această fiică legitimă și expresie fundamentală a civilizației antice.

LA FONCTION SOCIO-CULTURELLE DE L'IMAGE BYZANTINE A L'ÉPOQUE PRÉ-ICONOCLASTE

R É S U M É

L'article essaie de traiter l'image sacrée et impériale aux temps de la Basse Antiquité et du premier âge byzantin en tant que moyen de communication et non pas en tant qu'objet strictement artistique.

En s'appuyant sur des témoignages de l'époque — et tout d'abord sur la littérature patristique — l'auteur tâche de démontrer que l'image est devenue, grâce à son abondance quantitative et à sa « consommation » directe et rapide, un vrai substitut de la parole, un « mass-media » très accessible et très efficace du point de vue de la manipulation des masses.

Une analyse morphologique de l'image permet de supposer l'existence d'une véritable industrie de reproduction et de multiplication, qui tirait profit de l'emploi des formes strictement codifiées. Pour combattre les thèses selon lesquelles l'image byzantine serait l'effet d'une inspiration « néo-platonicienne » ou « abstraite », l'auteur se sert, entre autres, de l'informatique, notamment en utilisant le concept d'« entropie ».

Dans la deuxième partie de son article, l'auteur discute le problème du non-naturalisme de l'art byzantin. Apparemment, l'accessibilité de cet art était rendue très difficile par les nombreuses déformations imposées à l'anatomie humaine ou à l'aspect des divers objets de la réalité. Il semble cependant que le non-naturalisme ne fût jamais ressenti en tant que tel à l'époque; de toute façon, les documents ne nous en parlent pas. Ensuite, il est certain que les déformations fussent adéquates à la consommation des images, puisqu'elles intensifiaient le choc émotionnel du spectateur. Enfin, il est extrêmement significatif que les déformations dont nous parlons correspondent du tout au tout à la manière d'écrire de l'Antiquité finissante, imbue de rhétorique. Or, cette rhétorique fondée sur le « vraisemblable » nous fait comprendre pourquoi à l'époque il ne fallait pas identifier les « déformations » à des « écarts » par rapport au réel. L'image byzantine est bien « un livre parlant », selon l'expression de Grégoire de Nysse, mais qui « parle » suivant les règles de la rhétorique classique, c'est-à-dire transférant au « visuel » les principes de l'« écriture ».

CLASIFICAREA CASELOR ȚĂRĂNEȘTI DIN LEMN CU AJUTORUL METODELOR MATEMATICE

de ANCA BALLY

Prezenta lucrare încearcă să demonstreze aplicabilitatea și eficiența utilizării unor modele matematice de clasificare pentru arhitectura țărănească în lemn din România.

Multitudinea de puncte de vedere din care se poate privi o casă țărănească face compararea tipurilor de casă dificilă, iar clasificarea lor riguroasă practic imposibilă, fără aplicarea unor metode speciale.

Avantajul utilizării unor modele matematice pentru realizarea scopului propus este dublu:

— pe de o parte încadrarea problemei clasificării arhitecturii țărănești în lemn într-un model matematic permite o clasificare ce ține seama de toate caracteristicile obiectelor clasificate;

— pe de altă parte, exprimarea în limbaj matematic a problemei enunțate permite utilizarea calculatorului electronic, și deci prelucrarea unui volum foarte mare de informații în timp foarte scurt.

Se cunosc pînă acum doar două aplicații ale teoriei matematice a clasificării în arhitectură; ele sînt cele din lucrările: Marie Salomé Lagrange, *Analyse sémiologique et histoire de l'art*, Paris, 1973 (clasificarea bisericilor cisterciene din vestul Europei) și Gabriela Ghioca, *Ierarhizarea matematică a unor stiluri arhitecturale în aplicație la coloane*, în *Informatică și modele matematice în științele sociale*, III, 1974, 1–2 (clasificarea stilurilor arhitectonice ale coloanelor).

Prezentul studiu propune **trei metode** de clasificare matematică, fiecare aplicată unui grup de tipuri de casă din zonele etnografice specifice pentru arhitectura în lemn din țară, care se prezintă într-o călătorie imaginară, în cartea lui Paul Petrescu *Arhitectura țărănească din lemn din România*.

Zonele considerate ca fiind reprezentative sînt următoarele:

- | | |
|-----------------------------------|------------------------------------|
| 1. Gorj | 10. Dobrogea |
| 2. Dolj | 11. Muscel |
| 3. Mehedinți | 12. Vâlcea |
| 4. Hunedoara (regiunea Hațegului) | 13. Suceava |
| 5. Maramureș | 14. Podișul Central Moldovenesc |
| 6. Mărginimea Sibiului | 15. Valea Bistriței |
| 7. Vrancea | 16. Țara Oltului și Făgărașului |
| 8. Bistrița-Năsăud | 17. Buzău – Prahova (zona de deal) |
| 9. Munții Apuseni (Țara Moșilor) | 18. Dîmbovița. |

Numerele de la 1 la 18 sînt o codificare a acelor 18 tipuri de case.

Cele trei metode aplicate oferă corespunzător **trei tipuri de rezultate**:

- a) determinarea unui **tip ideal de casă**, reprezentativ pentru întreaga țară;
- b) o **clasificare a trăsăturilor** ce caracterizează elementele clasificate (tipuri de casă);

c) o **clasificare ierarhică**, pe nivele de asemănare, a **tipurilor** de casă din regiunile considerate.

Pentru a putea obține rezultatele dorite este nevoie de o **descriere a tipurilor de casă considerate**, unitară. De aceea alegem o **listă de proprietăți** comună pentru toate tipurile de casă. În exemplul de față au fost considerate proprietăți arhitectonice propriu-zise, proprietăți referitoare la valoarea artistică și proprietăți referitoare la legătura cu mediul.

Cîteva exemple de proprietăți sînt: înălțimea temeliei, tehnica de construcție a pereților, forma acoperișului, învelitoarea acoperișului, numărul de nivele, planul casei, poziția prispei, poziția foișorului, tip de arcade, tip de decorație, tip de sat etc.

Lista de proprietăți a fost întocmită pe baza codificării realizate de Paul Petrescu pentru tipul de casă din regiunea Buzău—Prahova.

Fiecare proprietate considerată are o mulțime de VALORI posibile. În aplicația noastră numărul de valori posibile este cel mult 7. De exemplu s-a considerat că proprietatea «tip de decorație» are, pentru casele de lemn din România, 6 valori. Acestea sînt:

- | | |
|--------------|------------------------|
| 1. cioplire | 4. traforaj |
| 2. crestare | 5. zugrăveală |
| 3. sculptură | 6. absența decorației. |

Numerele 1, 2, 3, 4, 5, 6, asociate celor 6 valori ale acestei proprietăți, vor reprezenta o **codificare** a celor 6 valori.

În acest fel, orice tip de casă este descris prin cîte o valoare asociată fiecărei proprietăți, deci în ultimă instanță printr-un vector de lungime 26 (un șir de 26 numere), 26 fiind numărul proprietăților considerate.

Casa din Gorj este codificată, de exemplu, sub forma vectorului (1, 1, 4, 7, 3, 4, 1, 1, 3, 3, 3, 1, 1, 1, 2, 2, 2, 2, 3, 7, 5, 6, 3, 3, 3, 1), unde a 25-a componentă corespunde proprietății «tip de decorație» astfel încît valoarea ei de 3 semnifică «sculptură».

Lista de proprietăți și de valori considerate a fost extrasă din cea pentru *Atlasul etnografic*. Pentru ca această listă să fie unitară, am introdus printre valorile anumitor proprietăți și valoarea «absență». De exemplu, pentru proprietatea nr. 2, «liantul temeliei», absența este înțeleasă sub forma «temelia nu are liant».

Am încercat o nuanțare a descrierii tipurilor de casă prin atașarea cîte unei **ponderi** fiecărei proprietăți, această pondere fiind aleasă conform importanței pe care o are proprietatea respectivă în caracterizarea arhitecturii caselor țărănești.

Două dintre metodele aplicate pleacă de la un indice de disimilaritate, considerat cunoscut, între fiecare două elemente (tipuri de case). Indicele de disimilaritate este o distanță, cu atît mai mică cu cît cele două elemente sînt mai asemănătoare. Deoarece este destul de dificil de stabilit un indice de disimilaritate direct pe mulțimea tipurilor de case, a fost determinat inițial cîte un indice de disimilaritate pe mulțimea valorilor fiecărei proprietăți. Pentru proprietatea «tip de decorație», indicele de disimilaritate este dat de matricea:

		1	2	3	4	5	6
1. cioplire	1	0	1	2	3	4	5
2. crestare	2	1	0	2	3	4	5
3. sculptură	3	2	2	0	3	4	5
4. traforaj	4	3	3	3	0	5	5
5. zugrăveală	5	3	3	5	5	0	5
6. absență	6	4	4	4	5	5	0

Determinarea indicelui de disimilaritate pentru fiecare proprietate este mai ușor de realizat pentru că valorile unei proprietăți sînt toate de aceeași natură și mult mai puține la număr decît elementele clasificate.

Determinarea indicelui de disimilaritate pe mulțimea tipurilor de case se face astfel: pentru un element, notat e_i , $i = 1, 2, \dots, 18$ (18 fiind numărul elementelor clasificate), vectorul atașat prin codificarea valorilor celor 26 de proprietăți este: $v_i = (v_{i1}, \dots, v_{i26})$. Dacă notăm d_k indicele de disimilaritate pe mulțimea valorilor proprietății nr.: k și α_k , $k = 1, \dots, 26$,

ponderile atașate proprietăților, atunci indicele de disimilaritate între două elemente e_i și e_j va fi:

$$d(e_i, e_j) = \sum_{k=1}^{26} \alpha_k d_k(v_{ik} v_{jk})$$

$i, j=1, \dots, 18$.

Metodele folosite vor fi prezentate în continuare împreună cu rezultatele obținute.

Prima metodă lucrează cu noțiunea de «indice global de disimilaritate» care măsoară distanța de disimilaritate între un anume element și toate celelalte. Pentru un element e_i indicele global de disimilaritate se definește ca suma indicilor de disimilaritate între acest element și toate celelalte.

$$D(e_i) = \sum_{j=1}^{18} d(e_i, e_j)$$

Algoritmul (metoda) constă în următoarele: se calculează indicele global de disimilaritate pentru toate elementele considerate și se aranjează acestea în ordine descrescătoare a indicilor lor globali de disimilaritate. Se obțin astfel la începutul succesiunii tipurile de case cele mai reprezentative, mai specifice ca arhitectură țărănească în lemn, iar la sfârșitul ei elementele de excepție, mai aparte din punct de vedere al proprietăților considerate.

Succesiunea tipurilor de casă, obținută ca rezultat al acestui algoritm, cu ajutorul calculatorului, este următoarea:

- | | |
|---------------------------------|---------------------------------|
| 8. Bistrița-Năsăud | 16. Țara Oltului și Făgărașului |
| 13. Suceava | 6. Mărginimea Sibiului |
| 4. Hunedoara (Hațeg) | 15. Valea Bistriței |
| 14. Podișul Central Moldovenesc | 5. Maramureș |
| 9. Munții Apuseni | 17. Buzău – Prahova |
| 2. Dolj | 7. Vrancea |
| 3. Mehedinți | 1. Gorj |
| 11. Muscel | 18. Dâmbovița |
| 12. Vâlcea | 10. Dobrogea. |

Apariția la începutul succesiunii a casei din Bistrița-Năsăud se explică în acest caz prin faptul că descrierea ei a fost găsită în cărțile de specialitate numai și numai în comparație și apropiere cu tipurile de casă din celelalte regiuni ale țării. Casa din Dobrogea, aflată pe ultimul loc al succesiunii, se verifică în schimb ca un element singular și prin intermediul celorlalte metode aplicate.

A doua metodă folosește o matrice (tablou) de absențe-prezențe care se obține din lista de proprietăți și din codificarea tipurilor de casă, în modul următor: coloanele matricei corespund tipurilor de casă alese, iar liniile sînt puse în corespondență cu mulțimea valorilor tuturor proprietăților din listă. (Pe toate acestea le numim în continuare trăsături.) La intersecția coloanei corespunzătoare tipului de casă i și liniei corespunzătoare trăsăturii j se pune 1 în cazul cînd tipul i prezintă trăsătura j și 0 în caz contrar. Asupra matricei se aplică o metodă de permutare a liniilor și coloanelor astfel încît să se obțină gruparea 1-rilor în zona diagonală a matricei. Coloanele matricei obținute reprezintă o succesiune semnificativă a tipurilor de casă din punctul de vedere al apropierii dintre trăsăturile lor.

Pe matricea astfel prelucrată se poate citi ușor o clasificare a trăsăturilor care se pot împărți în următoarele grupe:

1. *Trăsături singulare* (care apar numai la unul-două tipuri de case). Aceste trăsături apar ca prime și ultime linii ale matricei prelucrate. Ele conțin 1 sau 2 de 1 și în rest zerouri. Dintre trăsăturile singulare enumerăm:

- balustradă de birne verticale și stîlpi;
- birne de stejar ca material al pereților;
- prispă în jurul casei;

- ferestre îngemănate;
- casă cu două nivele;
- absența prispei.

2. *Trăsături rare* (care apar la 3—5 tipuri de case). Aceste trăsături sînt reprezentate de liniile ce apar după trăsăturile singulare, înaintînd spre centrul succesiunii de trăsături. Notăm cîteva dintre acestea:

- tehnica de construcție a pereților: în amnari;
- prispă parțială;
- tip de decorație: sculptură;
- acoperiș de draniță.

3. *Trăsături comune* (ce apar la 6—9 tipuri de casă, adică la aproape jumătate). Iată cîteva:

- echilibrul volumelor casei;
- streșini largi;
- prispă cu stîlpi de lemn;
- absența arcadelor;
- plan de tip 6. 

4. *Trăsături specifice* (ce apar la 10—14 tipuri de casă, adică la mai mult de jumătate din cele 18 tipuri considerate).

- pereți de birne tencuite;
- temelie nevăruiță;
- acoperiș din șindrilă;
- materialul pereților: birne de brad.

Aceste trăsături, foarte importante pentru arhitectura țărănească în lemn a țării, vor servi la caracterizarea tipului de casă țărănească în lemn din România.

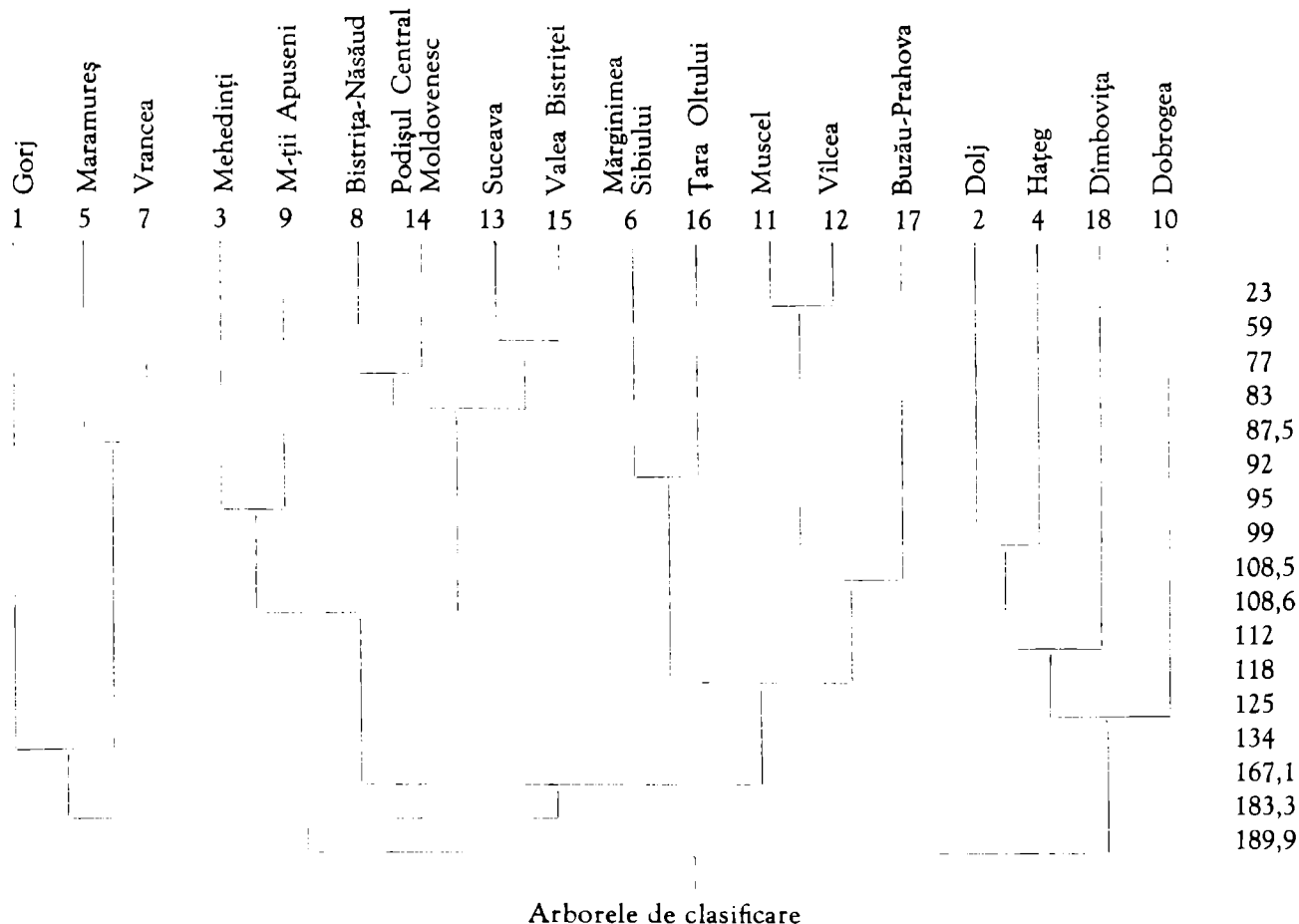
5. *Trăsături definitorii* (ce apar la 15—18 tipuri de casă). Ele apar în centrul succesiunii de trăsături și împreună cu cele specifice vor caracteriza arhitectura populară în lemn din țară. Trăsăturile definitorii sînt:

- casă cu un nivel;
- planul casei: dreptunghi echilibrat;
- acoperiș în patru ape;
- tehnica de construcție a pereților: birne în cununi.

Un al doilea mod de utilizare a matricei prelucrate este următorul: se consideră mulțimea tipurilor de casă dintr-o regiune mai întinsă a țării (de ex. Moldova) și cu ajutorul matricei de absențe-prezențe diagonalizate se determină trăsăturile comune tuturor acestor tipuri de casă, deci trăsăturile ce definesc arhitectura în lemn, în Moldova.

A treia metodă, clasificarea ierarhică, are ca rezultat o aranjare a tipurilor de casă pe nivele de asemănare. Algoritmul este acesta: la nivelul 0 toate tipurile de case se află izolate. Pe nivelul 1 se unesc într-un grup cele două tipuri de casă care au cea mai mică distanță de disimilaritate. Se introduce o distanță de disimilaritate între acest grup și tipurile de case rămase. Ea se determină în funcție de distanța dintre fiecare componentă a grupului și tipurile izolate rămase. Se reia procedeul de agregare pînă ce toate tipurile de casă se află reunite într-un singur grup. Ceea ce se obține se numește arbore de clasificare și se află ilustrat, pentru aplicația realizată, în figura ce urmează. El a fost obținut cu ajutorul calculatorului.

Pe primul nivel se unesc, la distanța 23, casele din Muscel și Vîlcea, case de deal din Oltenia. Pe al doilea nivel se unesc casele din regiunile de nord ale Moldovei: Suceava și Valea Bistriței la distanța 59. Pe al treilea nivel se agregă casele din Podișul Central Moldovenesc și Bistrița-Năsăud, aflate de o parte și de alta a Carpaților Orientali, în zona de deal. Casele din Maramureș și Vrancea, unite pe nivelul 4, au distanța 83. Casele din Moldova, Podișul Central Moldovenesc pe de o parte și nordul Moldovei pe de altă parte, se agregă



Arborele de clasificare

pe nivelul 5, cu distanța 87,5. Pe nivelul 6 se grupează casele din Țara Oltului și Mărginimea Sibiului, cu distanța 92, formînd grupul caselor de deal de la poalele Carpaților Meridionali din Transilvania.

Pe nivelul 7, apar în aceeași clasă regiunile Mehedinți și Munții Apuseni, cu distanță mare însă: 95, iar pe nivelul 8, casele din Dolj și Hațeg, cu distanța 99.

Nivelul 10 agregă casele din Muscel, Vilcea și Buzău (Prahova) cu distanța 108,5, definind tipul de casă de deal din Muntenia.

Pe nivelul 11, cu distanța 108,6, se unesc două grupuri de case: 1) Mehedinți, Munții Apuseni și 2) Bistrița-Năsăud, Podișul Central Moldovenesc, Suceava, Valea Bistriței.

Pe nivelul 12 se unesc, cu distanța 112, casele din Dolj, Hațeg și Dimbovița, iar toate acestea se unesc pe nivelul 14 cu casa din Dobrogea, ce se remarcă ca un tip de excepție, căci distanța este destul de mare (125) și agregarea se face tîrziu.

Nivelul 13 unește casele de deal aflate de o parte și de alta a Carpaților Meridionali, respectiv Muscel, Vilcea și Buzău-Prahova, cu Mărginimea Sibiului și Țara Oltului, la distanța de 118,9.

Nivelul 15 pune în evidență un fenomen cunoscut al arhitecturii țărănești în lemn și anume apropierea între arhitectura din Gorj și Maramureș, Vrancea, ce se constituie ca un grup aparte, cu distanța 134,5 și se agregă foarte tîrziu (pe nivelul 18) cu casele din Moldova și Transilvania la distanța 183,3.

Pe ultimul nivel se agregă Transilvania și Moldova pe de o parte, și Muntenia și Dobrogea pe de altă parte, la distanța 189,9.

CONCLUZII

a) Aplicarea celor trei tipuri de algoritmi a dat rezultate ce se pot pune, pentru comparare, într-o formă comună: succesiune semnificativă a tipurilor de casă. Succesiunile

obținute nu prezintă rezultate contradictorii. Din considerarea lor comparativă se pot desprinde următoarele observații:

Casele din Vilcea și Muscel apar în toate cele trei succesiuni ca foarte apropiate, însoțite imediat de cele din Țara Oltului și Mărginimea Sibiului, ceea ce definește zona de deal din jurul Carpaților Meridionali.

De asemenea, apar peste tot alături casele din Maramureș și Vrancea, urmate imediat de cea din Gorj, ceea ce constituie o apropiere interesantă.

Casa din Dobrogea rămâne în toate cazurile un tip foarte aparte.

Aplicând algoritmi desprinși se pot determina:

- tipul sau tipurile de case specifice din regiune (cu algoritmi de tip 1);
- trăsăturile specifice și definitorii ale regiunii (cu algoritmi de tip diagonalizare de matrice absență-prezență);
- clasificarea ierarhică și obținerea distanței ultrametrice prin algoritm de tip clasificare ierarhică.

b) Analiza efectuată în prezenta lucrare sugerează mai multe posibilități de continuare a studierii arhitecturii populare cu ajutorul metodelor de clasificare matematică. De exemplu:

b.1. studiul unei regiuni etnografice mai restrânse și mai puțin cunoscute. În acest caz se evită alegerea prin simpla apreciere a unui tip reprezentativ, ci se clasifică un număr foarte mare de case din regiune a căror descriere se face prin completarea pe teren a listei de proprietăți stabilite.

b.2. cu tipurile de case specifice, obținute astfel pentru fiecare regiune, se poate face o clasificare pe întreaga țară.

b.3. Se poate face un studiu al tendințelor ce se fac simțite în transformarea arhitecturii populare de-a lungul timpului, prin efectuarea clasificării pentru diferite epoci importante în evoluția arhitecturii țărănești.

CLASSIFICATION DES MAISONS VILLAGEOISES EN BOIS À L'AIDE DES MÉTHODES MATHÉMATIQUES

R É S U M É

Le but de cette étude est la classification des types de maison villageoise en bois de Roumanie à l'aide de trois méthodes mathématiques. Les éléments classifiés sont des types de maison, caractérisés par des propriétés dont la liste a été établie par des ethnographes. On a choisi pour caractériser les maisons villageoises des propriétés architectoniques et esthétiques.

Utilisant les informations bibliographiques, on a considéré des types de maison de toutes les zones spécifiques de notre pays, en ce qui concerne l'architecture populaire en bois. Prenant comme données initiales des distances de dissimilarité pour les valeurs de chaque propriété considérée, on a déterminé la matrice de dissimilarité de l'ensemble des types de maison. Cette matrice de dissimilarité est le point de départ pour deux des trois algorithmes utilisés.

Le premier de ces algorithmes, basé sur la « valeur globale de dissimilarité » trouve le type de maison spécifique pour l'architecture populaire en bois. Le second algorithme — la diagonalisation de la matrice d'absences-présences — permet une classification des traits (valeurs de toutes les propriétés) en: traits singuliers, rares, communs, spécifiques, déterminants. On peut déterminer aussi à l'aide de cet algorithme les traits spécifiques d'une région ethnographique de notre pays. Le dernier algorithme — classification hiérarchique — réalise une classification selon les niveaux de similitude des types de maison considérés.

En conclusion, on montre la cohérence des résultats obtenus et on propose deux directions possibles pour continuer l'étude de l'architecture populaire à l'aide des méthodes mathématiques.

CORNURI DE PRAF DE PUȘCĂ ROMÂNEȘTI

de ADRIAN-SILVAN IONESCU

Cornurile de pulbere apar odată cu folosirea armelor de foc ușor portabile (pușca, flinta, carabina) și subzistă atîta cît încărcarea cu praful de pușcă și plumbul, făcut eventual chiar de vînător, se face pe țeava armei, mai precis între secolele al XVI-lea și al XIX-lea. Cel mai vechi corn de care avem știință este cel al regelui Henric al VIII-lea al Angliei, de pe la anul 1531, aflat la Muzeul Național din Cracovia¹. În țara noastră sînt destul de puține exemplare a căror cronologie poate fi atestată cu certitudine pe baza anilor care sînt scrijelați pe ele, ascendența putînd fi ridicată pînă la începutul secolului al XVII-lea. Cornul cu cea mai mare vechime, întîlnit în cercetările noastre, provine din Transilvania, de la Deva, este datat 1608 și se află în colecția av. Tiberiu Puica din București (fig. 1).

Ocupîndu-ne de cornurile de praf de pușcă nu le putem ignora sorgintea ancestrală: prelucrarea materialului și obiectele care au aproximativ aceeași formă și ornamentație. Enumerînd doar aceste vestigii, și numai din descoperirile arheologice de pe teritoriul patriei noastre, ne putem da seama de antecedentele prelucrării cornului: rîmocerile pentru plug primitiv, din corn de cerb, de la șantierul paleolitic de la Rast-Dolj²; săpăligile neolitice din corn de cerb ale culturii Sălcuța, descoperite la șantierul de la Verbicioara-Dolj³; sau brăzdarul de plug din stațiunea neolitică de la Căscioarele, aparținînd culturii Gumelnița⁴; brăzdarele, din corn de cerb, din epoca bronzului — cultura Verbicioara III⁵; piepteni și prăsele de os, din epoca La Tène a fierului, de la șantierul Poiana-Tecuci⁶; prăsele și mînere de cuțit de la Dinogetia-Garvăn⁷ și de la Păcuil lui Soare (de aici și mînere de săbii, vîrfuri de săgeți, linguri, catarama, elemente de la tolba cu săgeți)⁸; atelierul de prelucrare a cornului descoperit la Șipot, jud. Suceava — aparținînd secolului al XV-lea — conținînd numai coarne în curs de prelucrare din care se făceau probabil mînere de cuțit, nasturi sau alte obiecte (furculițe), după cum reiese și din descoperirile șantierului de la biserica Sf. Dumitru și Curtea Domnească din Suceava.

Vestigiile pe care le putem considera arhetipuri ale cornurilor de praf de pușcă sînt mult mai puține și nu le găsim pe chiar treptele prime ale civilizației: este vorba de cîteva

¹ Béla Borsos, *Die Pulverhörner des 16.—18. Jahrhunderts aus der Karpatengegend*, Budapest, f. a.

² C. S. Nicolăescu-Plopșor, *Raport asupra șantierului arheologic Rast-Dolj*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1951, nr. 1.

³ Șantierul arheologic Verbicioara-Dolj, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1951, nr. 1.

⁴ Vladimir Dumitrescu, Tancred Bănățeanu, *À propos d'un soc de charrue primitive, en bois de cerf, découverte dans la station néolithique de Căscioarele*, în *Dacia — Revue d'Archéologie et d'Histoire Ancienne*, Nouvelle série, IX, 1965.

⁵ D. Berciu și colectiv, *Șantierul arheologic Verbicioara-Dolj*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1951, nr. 1.

⁶ Radu Vulpe și colectiv, *Activitatea șantierului arheologic Poiana-Tecuci 1950*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1951, nr. 1.

⁷ I. Barnea, *Meșteșugurile în așezarea feudală de la Garvăn (sec. X—XII)*, în *Studii și cercetări de istorie veche*, 1955, nr. 1—2.

⁸ Petre Diaconu, Silvia Baraschi, *Objects of Bone and Antler from Păcuil lui Soare*, în *Dacia — Revue d'Archéologie et d'Histoire Ancienne*, Nouvelle série, XVII, 1973.

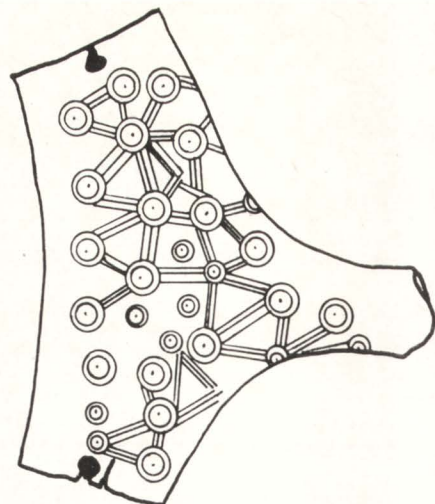
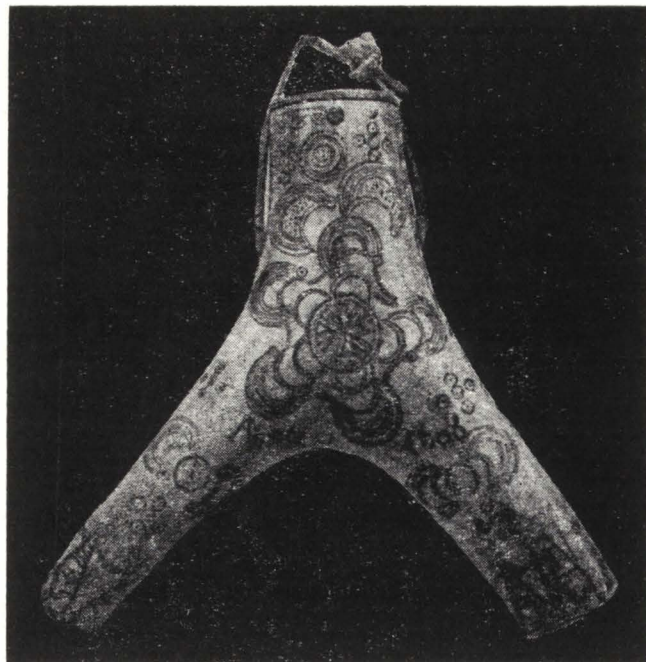


Fig. 2. — Corn. Dinogetia-Garvăn, secolul al X-lea, Muzeul de istorie al Republicii Socialiste România.

Fig. 1. — Corn. Deva, jud. Hunedoara, col. av. Tiberiu Puica, București.

obiecte din corn de cerb păstrînd (două dintre ele) trifurcația inițială a cornului — un prezumtiv recipient pentru sare, din secolul al X-lea, găsit la Dinogetia-Garvăn⁹, avînd ca ornament pe ambele fețe incizate cerculețe legate între ele, creînd o tramă decorativă radiară (fig. 2); și un obiect neornat — posibil un auxiliu de harnașament prin ale cărui trei deschideri treceau curelele încrucișate — găsit pe șantierul de la Morești-Tîrgu Mureș, și aparținînd secolului al XI-lea sau al XII-lea¹⁰. Un al treilea obiect, semănînd cu o pîlnie — a fost adus la această formă prin păstrarea uneia dintre ramificații, celelalte două fiind tăiate, astfel rămînd o deschidere ovală — a fost găsit la Păcuiul lui Soare și provine tot din secolele X—XI¹¹.

Cornurile de praf de pușcă sînt făcute în marea lor majoritate din coarne de cervide, trifurcate, avînd o ornamentație bogată, chiar pretențioasă. Dar nu sînt evitate nici coarnele de bovidee, acestea fiind mai simplu lucrate, atenția căzînd, în ambele mari arii de folosire și producție a cornurilor de pulbere — Moldova și Transilvania —, pe zona gurii de scurgere. Aceasta primește o buză și uneori, în cazuri mai rare, un cap de animal, precum la un exemplar de la Straja, jud. Suceava, unde apare capul unui șarpe (fig. 3); e posibil — și aici unde apare atît de naturalist tratat, ca și în zigzagurile de care ne vom ocupa mai jos — să fie vorba de șarpe ca zeităte chtonică, protectoare împotriva forțelor malefice. Pe un corn de la Apahida, jud. Cluj, apare capul unui lup, după cîte se pare, din a cărui gură deschisă iese țeava de scurgere (fig. 4). Apartenența acestui corn la zonele românești e dubitabilă, pe el aflîndu-se un elaborat relief plat cu un pom al vieții încadrat de două personaje (Adam și Eva?) așezate. Credem că ar fi încadrabil zonei Tirolului, acolo fiind comune cornurile de pulbere cu reliefuri plate și abundență de reprezentări zoo și antropomorfe (fig. 5), cu teme religioase și mitologice. Dealtfel școala de pădurari pentru Imperiul austro-ungar se afla în Tirol¹². Se pare că de acolo vin în Transilvania și Bucovina primele exemplare de cornuri, pe care, cu timpul, populația autohtonă aplică un decor propriu ei.

Revenind la cornurile de bovine, acestea sînt fie aplatizate prin înmuierea la cald și fațetate prin șlefuire, primind un decor nu prea elaborat, format din cîteva cercuri sau rezumîndu-se la un profil anumit dat buzei (cum este marea majoritate a cornurilor de acest

⁹ I. Barnea, *op. cit.*

¹⁰ D. Prodan, D. Popescu, K. Horedt, *Șantierul arheologic Morești, în Studii și cercetări de istorie veche, 1954, nr. 1—2.*

¹¹ Petre Diaconu, Slivia Baraschi, *op. cit.*

¹² Informație furnizată pe proc. Cornel Ciornei din Suceava.

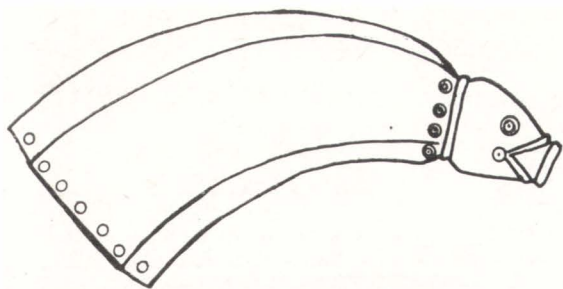


Fig. 3. — Corn. Straja, jud. Suceava, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.

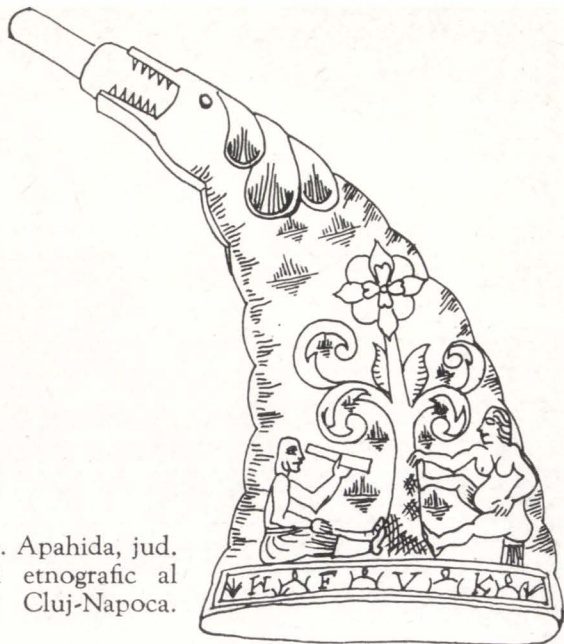


Fig. 4. — Corn. Apahida, jud. Cluj, Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.

fel din Moldova — fig. 6); fie lăsate în forma inițială, dar împărțite în două registre: cel dinspre gură, mai subțire, nepracticabil pentru decor, fiind fațetat, iar cel inferior bogat ornamentat prin sgratitare de triunghiuri, pătrate, romburi, simple hașuri, brăduți, cerculețe sau chiar rozete, precum cornurile de acest tip din Transilvania (fig. 7).

Este destul de dificilă și neconcludentă demarcarea strictă între zone — dacă așa ceva s-ar încerca —, căci difuziunea este foarte puternică în special dinspre Bucovina spre Tran-

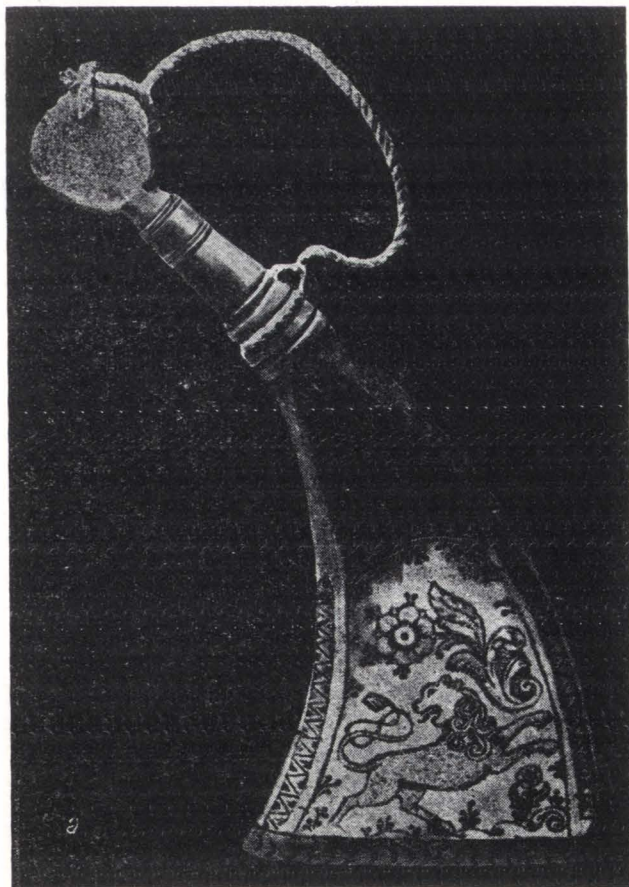


Fig. 5 a, b. — Cornuri. Tiroler Volkskunst-Museum, Innsbruck.

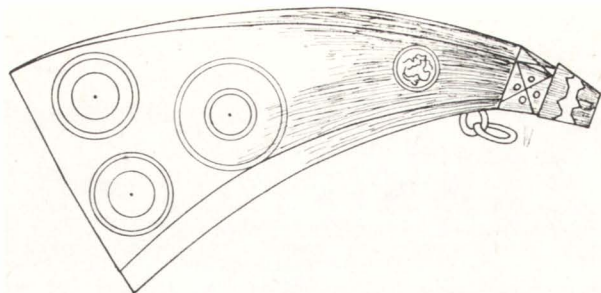


Fig. 6. — Corn. Muzeul etnografic Gura Humorului.

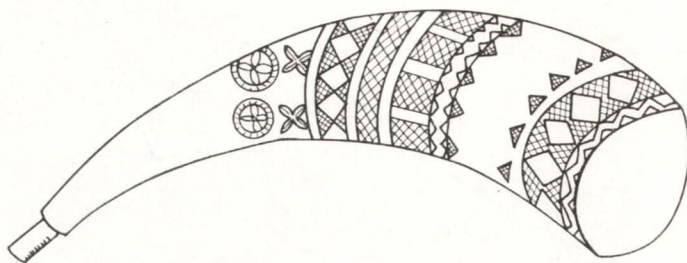


Fig. 7. — Corn. Rogojel, jud. Cluj, Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.

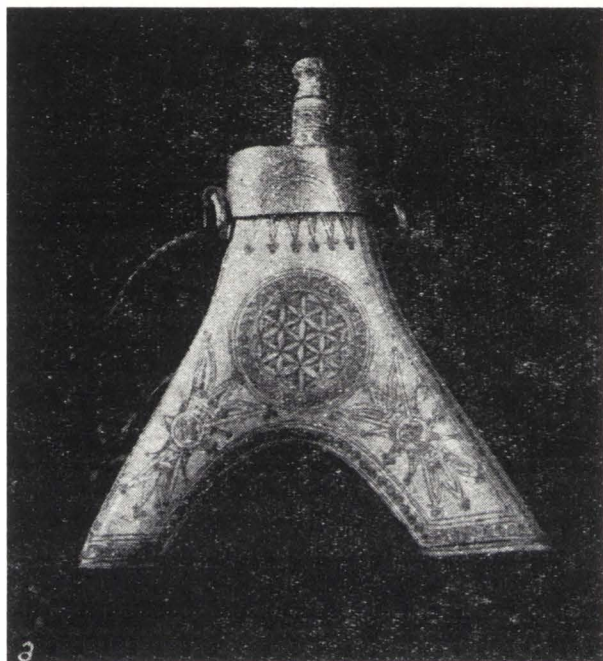


Fig. 8. — Cornuri. a, col. Albert Kathrein, Innsbruck ; b, Muzeul etnografic din Martin, R. S. Cehoslovacă ; c, Expoziția de artă populară din R. P. Ungară, Muzeul Satului, iunie 1974.

silvania și chiar mai departe, înaintînd adînc în centrul Europei. Mărturie ne stau în acest sens exemplarele deosebit de frumoase aflate în colecțiile muzeelor sau la particulari din Austria, Polonia sau Cehoslovacia; la fel, multe dintre exemplarele din corn de cerb aflate în expoziția de artă populară din R. P. Ungară, organizată la Muzeul Satului în iunie 1974, erau de proveniență din Transilvania și din Bucovina (fig. 8).

Cele două mari arii de prelucrare a cornului în țara noastră sînt, după cu am mai spus, Moldova și Transilvania. Meșterii specializați în acest meșteșug sînt, în Moldova, huțulii ajutați de țigani, care fac armăturile din alamă (în special cei din satul Moldova-Sulița, poreclit în derîdere, datorită specializării în producția de metal a locuitorilor săi, «Reșița»). Dar și românii lucrează cornuri de praf de pușcă, acest lucru fiindu-ne certificat atît de faptul că într-una din zonele cu producție maximă de cornuri, Putna-Straja-Marginea, nu există nici un huțul, cît și de varietatea etimologică a numelui ce-l poartă cornurile de pulbere în Moldova: în zona mai sus-amintită i se spune «corn de praf», în Munții Neamțului i se spune «corneci», iar huțulii îl numesc «poroșneț»; predominante sînt, după cum se vede, apelativele cu rezonanță românească. În Transilvania cornul este lucrat atît de secui, cît și de români. Acest lucru este recognoscibil după acel *horror vacui* care caracterizează creațiile meșterilor secui, făcute pentru niște comanditari unguri, pe cînd meșterii români vehiculează un repertoriu formal mai simplu și mai clar, fără opulența barochizantă pe care o desfășoară cei dintîi.

După ce cornul de cerb (nu se folosesc trofee, ci coarnele neperechi, găsite în pădure după ce animalul și le-a schimbat), tăiat la dimensiunea dorită, a fost curățat de învelișul rugos, este lustruit prin frecare cu ajutorul unei bucăți de postav gros, cu praf de cărbune (provenit dintr-un lemn de esență tare) și ulei. Țesutul medular, poros, din interiorul cornului este scos cu ușurință cu un cuțit sau o daltă, după ce a fost înmuiat prin fierbere în leșie; s-a obținut astfel recipientul. Cele trei guri ale lui sînt astupate cu dopuri de corn sau de lemn (în acest caz primește și o armătură din tablă de alamă, care maschează gurile), una, cea mai mare, fiind străpunsă de o țeavă, și ea făcută din corn, lemn sau, mai nou, din metal. De multe ori această gură de scurgere este egală cu o măsură de pulbere necesară armei pentru o tragere. Alteori erau aninate de corn măsuri, tot din corn sau metal — unele simple, altele bogat ornate (fig. 9). Gura de scurgere se deschide și se închide, după folosință, cu o aripioară-cep, făcută din corn sau lemn; sînt rare cazurile cînd aripioara-cep este înlocuită de un mecanism complicat cu arc de oțel și clapă (în special la cornurile lucrate de bătrînul Petre Marocico de la Salaș, com. Ulma).



Fig. 9. -- Măsuri pentru pulbere: a, meșter Petru Marocico, Salaș, comuna Ulma, jud. Suceava, col. Tancred Bănățeanu; b, col. Serafim Fădor, Rădăuți.

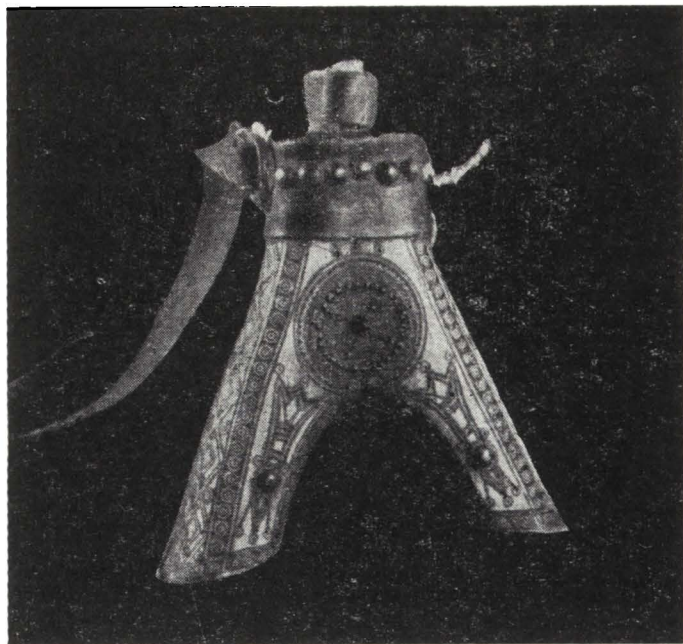


Fig. 10. — Corn. Bucovina, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.

Apoi i se fixau, pe lături, două belciuge de alamă sau fier, de care se prinde cureaua de piele decorată cu ținte de diverse forme (fig. 11) turnate din cositor în matrițe de piatră (fig. 12).

În decorație, o constantă pentru ambele zone de prelucrare a cornului o constituie rozeta centrală (bineînțeleasă survenind diferențieri stilistice) ocupînd spațiul cel mai amplu pe care îl oferă cornul pentru ornamentație.

În Transilvania rozeta este prezentată în mișcare — ne amintim de cultul solar al epocii bronzului, unde soarele era figurat în mișcare pe majoritatea obiectelor (de pildă

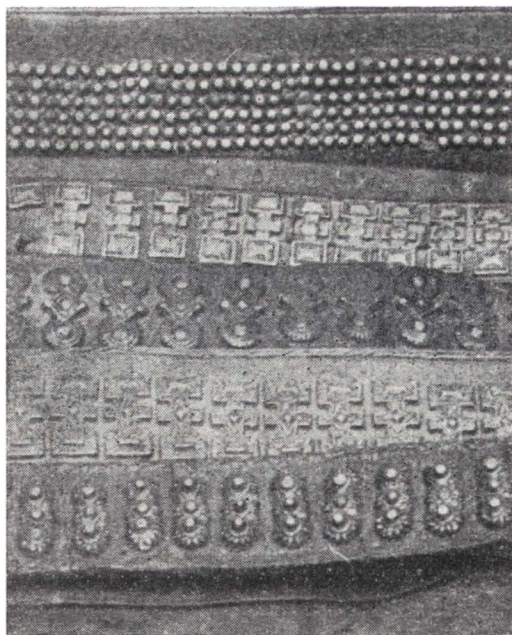


Fig. 11. — Ținte pe curele. Bucovina, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.



Fig. 12. — Tipar pentru ținte. Muzeul etnografic Suceava.

Decorul se sgrafitează cu un cuțit, iar rozetele și cercurile se trasează cu un compas, sau cu o sîrmă sau cui care-l înlocuiesc.

În final, pentru a căpăta patină, cornul se fierbe cu foi de ceapă și gălbenele¹³, frunze și coji de nucă sau tutun. Inciziile mai adînci se umpleau cu o substanță neagră (praf de cărbune și grăsime) (fig. 10) sau, mai rar, roșie (ceară roșie).

În Moldova i se mai adaugă o armătură din tablă de alamă la extremitățile celor trei brațe (eventual chiar rozeta din mijlocul cornului e făcută din alamă, bătută cu un decor de bumbi — vezi fig. 10). Aceste armături sînt ornamentate prin impresiune cu un poanson: pătrate, triunghiuri, cruci, brăduți, șiruri de zigzaguri, combinații între toate acestea, dar cel mai frecvent imitații de bumbi, mult reliefați.

¹³ Florea Bobu Florescu, Paul Petrescu, Paul H. Stahl, *Arta populară de pe Valea Bistriței*, București, 1969.

pe discul topoarelor de la Apa, jud. Satu Mare, și Someșeni, jud. Cluj) — cu razele curbate, foarte des terminate cu frunzulițe sau cerculețe, ajungându-se la exagerări și la alterarea vizibilului decor solar în fitomorf (ca pe un corn de la Răchita, jud. Hunedoara — fig. 13). Se poate vorbi de două feluri de ornamentație a cornurilor transilvane, legate, credem, de un anumit statut social al comanditarilor: unele, destinate unor beneficiari mai selecți, poate nobili, păstrînd albeața ivorie a cornului, nu au în mijloc obișnuita rozetă, ci un leu purtînd pe cap un fel de coroană, ca o floare de lea (pe un corn de la Nicolești, Jud. Harghita — fig. 14), sau un trifoi înconjurat de o coroană de lauri, sau o acvilă; altele



Fig. 13. — Corn. Răchita, jud. Hunedoara, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.

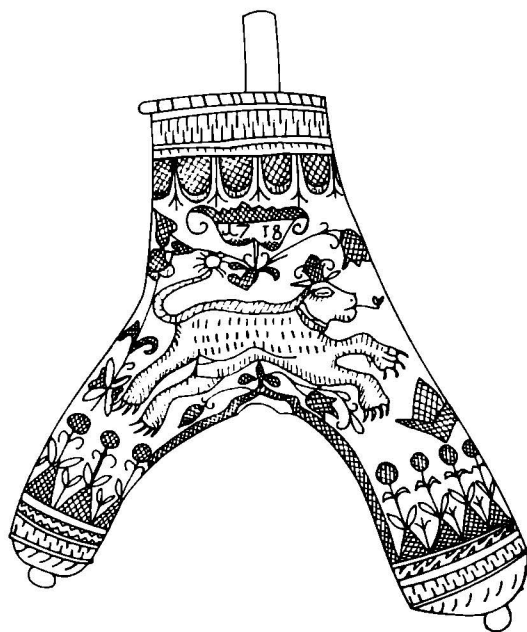


Fig. 14. — Corn. Nicolești, jud. Harghita, Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.

sînt sigur legate de producția, mai grosieră, destinată țăranilor, acestea avînd în mijloc rozeta solară.

În Moldova rozeta e puternic geometrizată, înscrisă în mai multe cercuri concentrice și șiruri de cerculețe, formată prin intersectarea a șapte cercuri mici, sau din cîteva — de obicei șase — petale, sau cruciformă (ca pe un corn făcut de ultimul meșter care mai lucrează cornuri la noi în țară, poate singurul de acest fel din sud-estul Europei, Petru Marocico de la Ulma). Rozeta se repetă și pe dopurile ce închid cele două brațe, pe aripioara-cep, cît și la baza lălelelor sgrăfitate pe brațe, iar la cornurile mai recente apare oriunde rămîne cîte un loc gol.

Aici se ridică două ipoteze: sînt aceste rozete reminiscențe ale unui ancestral cult solar, reprezentate pe cornuri în mod mașinal, fără a mai avea un înțeles esoteric, sau sînt rod al înseși constrîngerilor pe care le aduce cu sine tehnica de decorare cu compasul?

E posibil ca rozeta solară să se fi perpetuat ca semn apotropaic, la fel cum apare pe armele celtice, italice, germanice, sau mai aproape de noi, în arhitectura populară românească — pentru a apăra casa de trăznet — sau pe glugile păstorilor români ¹⁴. Tot cu valoare apotropaică trebuie înțeles și zigzagul — și el un element de unitate al decorației cornurilor de pulbere de pe întreg teritoriul țării; el apare în benzi, ca auxiliu în delimitarea anumitor zone decorate, sau marcînd gura de scurgere și terminațiile brațelor. Des apare și pe laturile brațelor: în Transilvania este format din linii rotunjite, trase cu compasul (fig. 15); pe un corn achiziționat în jud. Dîmbovița, dar decorul acuzînd contiguitatea sa la zona transilvană,

¹⁴ Wanda Wolski, *Moșteniri preistorice în arta populară românească*, în *Apulum*, VII/II, 1969.

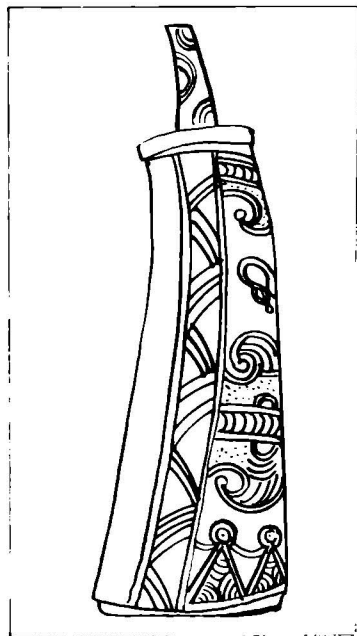


Fig. 15. — Corn, vedere laterală. Prejmer, jud. Brașov, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.

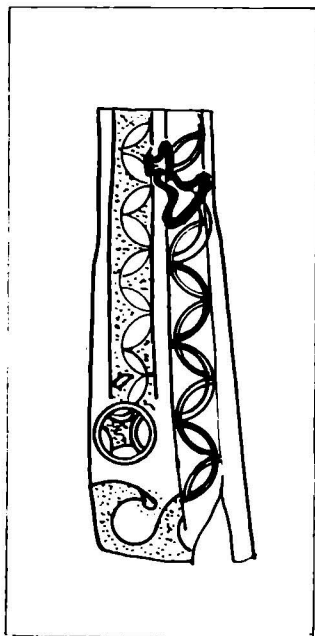


Fig. 16. — Corn, vedere laterală. Jud. Dîmbovița, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.



Fig. 17. — Corn, vedere laterală. Bucovina, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.

zigzagul este format din petale (fig. 16). În Moldova linia zigzagată este evidențiată de șiruri de cerculețe sau triunghiuri hașurate (fig. 17). Ceea ce ne obligă să interpretăm zigzagul ca semn apotropaic, precum «șarpele casei», este filiația acestuia din linia ondulată, șerpuiind printre triunghiuri sau printre cerculețe compuse etajat (formînd în fond tot triunghiuri — fig. 18). Șarpele în tratare realistă apare foarte rar, și numai pe exemplarele de excepție, cum este cornul din Muzeul de istorie din Satu Mare (fig. 19)¹⁵. Sînt cazuri cînd două zigzaguri sînt compuse creînd între ele romburi.

Certificînd unitatea decorului de pe cornuri cu decorul de pe alte categorii de obiecte și în alte tehnici, ar fi de amintit aici ouăle încondeiate (pe care găsim și zigzag și rozetă), lăzile de zestre și porțile gospodăriilor.

În Moldova, pe cele două brațe laterale, întîlnim de obicei un decor

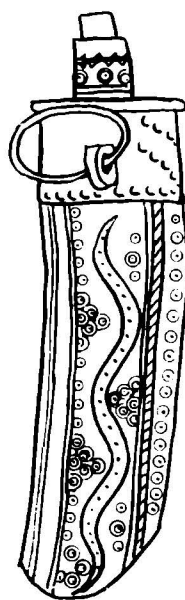


Fig. 18. — Corn, vedere laterală. Bucovina, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.



Fig. 19. — Corn. Muzeul de istorie, Satu Mare. ▲

¹⁵ Articolul *Ornamentica obiectelor din corn pentru praf de pușcă* de Ion Drăgoescu și Florica Vainer (*Cumidava*, I, 1967) este însoțit de desene — printre care apare și un șarpe, tratat realist, fără a se face, însă, specificarea locului

unde a fost lucrat, zona aproximativă de unde a fost achiziționat sau apartenența cornului la vreo colecție, fapt care mai mult creează dubii decît clarifică anumite probleme.

fitomorf — o lălea, realizată din triunghiuri sau linii frânte, pornind de la un nucleu circular, o rozetă — mai mult sau mai puțin abstractizat (fig. 20). Pe unele exemplare de excepție lăleaua apare tratată naturalist (j), pe cînd pe altele ea e abia trasată (a), încît cu greu se poate spune ce ornament este dacă nu am face analogii cu altele de acest tip. Sînt și cazuri cînd lăleaua dispăre în favoarea unor rozete sau stele (g) sau a unui sumar tratat arbore al vieții, în formă de Y (i). Cînd brațele au armătură metalică, pe corn sînt scrijelate doar trei mici petale care ies deasupra benzii de metal.

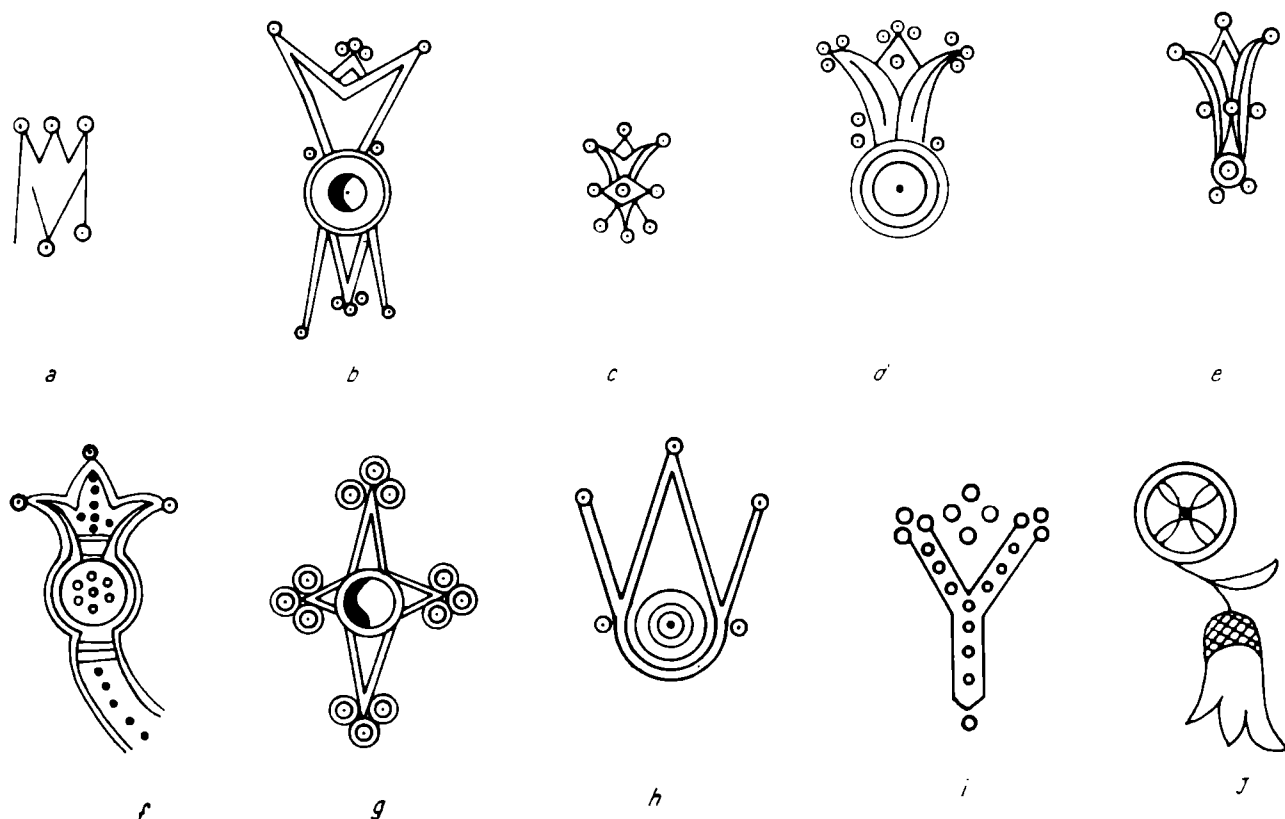


Fig. 20. — Diverse tipuri de ornamente de pe brațele laterale ale cornurilor din Moldova.

În timp ce în Moldova decorul este mai sobru — sobrietate dată, poate, și de marea geometrizare —, cel din Transilvania este mai stufos, chiar baroc, influențat de acel *horror vacui* de care a fost vorba mai sus. Și motivistica e mai vastă, repertoriul de elemente dezvoltîndu-se între fito-, zoo- și antropomorf. Des apar la baza ramificațiilor valuri, amintire a spiralei recurente, dar și a meandrului. Un corn de la Medișorul Mare, jud. Harghita (fig. 21), are o opulență florală rar întîlnită, lucrată cu mare minuție, fapt ce ne face să credem că e contiguu lucrului în corn de tip maghiar.

Pe un corn de bou din Transilvania (fig. 22) apare sgrăfitat, destul de stîngaci, un cerb într-un fel de galop zburător. Dată fiind factura modestă a tratării decorului (pe cealaltă parte apare o floare, cîteva mici triunghiuri și rozete) nu numai la acesta, ci la marea majoritate a cornurilor de pulbere făcute din coarne de bovine, și pe tot teritoriul țării — în multe cazuri decorul e chiar eludat, sau, dacă este, e foarte variat, fără a fi lizibilă o compoziție statornicită net —, putem conchide că acestea erau lucrate chiar de către posesorul lor, pe cînd cele mari, din corn de cerb, cu o compoziție bine definită, suferind mici variații zonale și de gust, erau executate de un meșter specializat.

Interesant ni se pare decorul antropomorf — foarte pregnant în Transilvania —, constînd în hore de triunghiuri isoscele avînd la vîrf un cerculeț și fiind unite, imediat de sub el, prin linii curbe (fig. 23 a). Dacă avem în vedere pe de-o parte că acest motiv figurează o horă — joc popular specific numai românilor —, iar pe de altă parte că ornamentul e

caracteristic și scoarțelor maramureșene¹⁶, pe lăzile de zestre sau pe căuce¹⁷, putem conchide, indubitabil, că în majoritatea cazurilor comanditarii din Transilvania erau români; la fel și meșterii. La un corn de la Poienița Voinii, jud. Hunedoara (fig. 24), legăturile dintre



Fig. 21. — Corn. Medișorul Mare, jud. Harghita, Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.

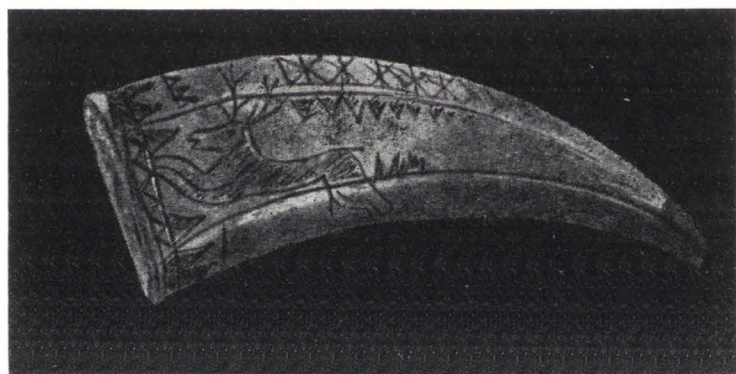


Fig. 22. — Corn. Transilvania, Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.

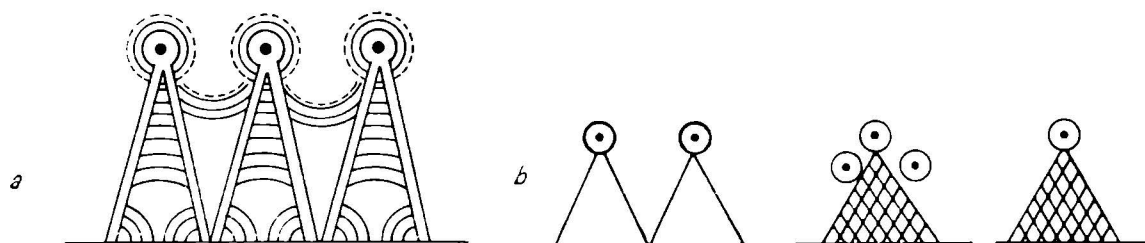


Fig. 23. — Triunghiuri-oameni reprezentate pe cornuri: a, din Transilvania; b, din Moldova.

triunghiuri dispar, în schimb cercurile-capete primesc niște linii curbe ce ar putea semnifica părul. Pe un corn de la Cluj, de la fiecare triunghi pornesc două linii paralele, curbate, care se întâlnesc într-un cerculeț — mâinile strânse ale jucătorilor (fig. 25). Frecvent aceste triunghiuri-oameni sînt umplute cu linii care figurează un veșmînt.

¹⁶ Paul Petrescu, *Motive decorative celebre*, București, 1971, p. 95.

¹⁷ *Ibidem*, p. 84.

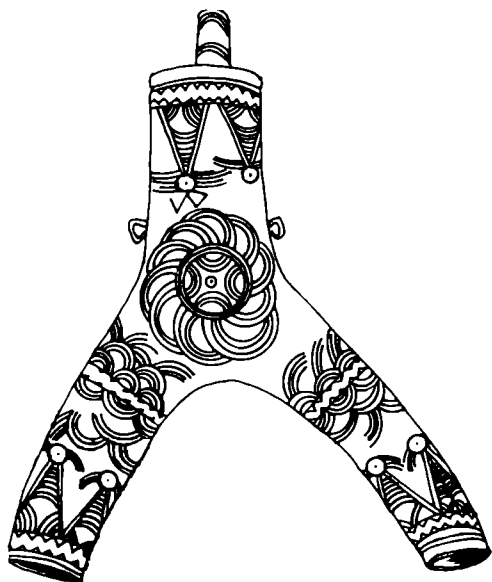


Fig. 24. — Corn. Poienița Voinii, jud. Hunedoara, Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.



Fig. 25. — Corn. Cluj-Napoca, Muzeul etnografic al Transilvaniei, Cluj-Napoca.

Și în Moldova apar triunghiuri — poate tot cu un stilizat sens uman — dar singulare, fără a fi înălțuite în hore. Cu destulă greutate se poate spune, însă, că e vorba de o figură umană în micile triunghiuri hașurate, ce au în vîrf un singur cerculeț, sau cîte unul de-o parte și de alta a acestuia (rudimente de brațe) (fig. 23 b); astfel îi putem da dreptate abatelui Breuil, în aserțiunea sa, că stilizările și geometrizarile de orice fel au avut cîndva o bază realistă, fizioplastă¹⁸. Pe două cornuri culese din arii diferite, unul din Transilvania, iar altul din județul Dimbovița, apar reprezentări antropomorfe foarte apropiate de realitate, citibile ușor (fig. 26). Un exemplar de excepție este un corn de la Bastionul țeșătorilor din Brașov (fig. 27). Într-o abundență rar întîlnită la meșterii români — căci este indubitabil creația unui român prin faptul că domină liniile frînte, angularitățile, hașurile umplînd zone geometrice delimitate, și nu moliciuni de tip baroc, precum la unguri — apar alăturate rozete, zigzaguri, animale, motive vegetale și figuri umane în atitudini vii, lejere, denotînd un deosebit simț de observație, ca și o rară măiestrie în imediatețea tratării personajelor. Dar exemplarele amintite sînt niște cazuri deosebite, definitorii totuși pentru a găsi sorgintea abstractizării.

Difuziunea la care ne-am referit mai sus — dar care viza numai transferul de cornuri lucrate într-o zonă într-alta — este un fapt peremptoriu și pentru împrumutul ornamentației din zone îndepărtate și mixajul lor, creîndu-se un decor insolit. În județul Gorj, comuna Arcani, a fost găsit un corn care în decorație are atît forme caracteristice ambelor mari zone de prelucrare (zigzag, rozetă — dar aceasta e mai influențată de cele din Moldova —, la fel ca lalelele, mult abbreviate, de pe cele două brațe), cît și elemente de interpretare *sui generis*: triunghiurile-oameni, tratate sumar, precum în Moldova, sînt așezate aproape de gura de scurgere a cornului, precum în Transilvania, dar nu cu vîrf în jos, ca acolo, ci cu el în sus. Pe brațele laterale, lîngă lalele apare și crucea gamată — lucru nemaiîntîlnit în cercetările noastre — tot ca simbol al soarelui în mișcare și, posibil, tot cu semnificații apotropaice (fig. 28)¹⁹. Sgrăfitările vădesc o mîină cam nesigură. Credem că este vorba de un meșter *ad hoc*, care văzuse atît exemplare din Moldova, cît și din Transilvania, și a creat o mixtură, urmînd în linii mari trama compozițională comună ambelor zone.

¹⁸ André Leroi-Gourhan, *Préhistoire de l'art occidental*, Paris, 1965, p. 45.

¹⁹ Wanda Wolski, *op. cit.*

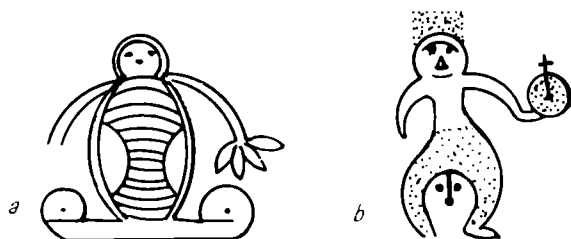


Fig. 26. — Figură umană pe un corn: a, din Transilvania; b, din jud. Dîmbovița. Muzeul de artă populară al Republicii Socialiste România.



Fig. 27. — Corn. Bastionul țesătorilor, Brașov.

Dealtfel se poate vorbi de o constanță a ornamentației obiectelor de corn și os pentru toate ariile unde prelucrarea acestor materiale este uzitată — în general, în zonele cu climat temperat sau rece (puținele exemplare provenind din ariile de climă caldă sînt dominate de o decorație fizioplastă și, în genere, lucrată în relief): Europa centrală și sud-estică, Peninsula Scandinavă, Siberia, America de Nord —, consecvența datorîndu-se atît tehnicii pe care o impune materialul destul de dur, accesibil numai unor instrumente tăioase foarte fine, pentru a putea inciza romburi, triunghiuri, cercuri, hașuri etc., cît și unui repertoriu formal dezvoltîndu-se, în special, în sfera ideoplastiei. Este vorba, poate, și de notații mnemotehnice,

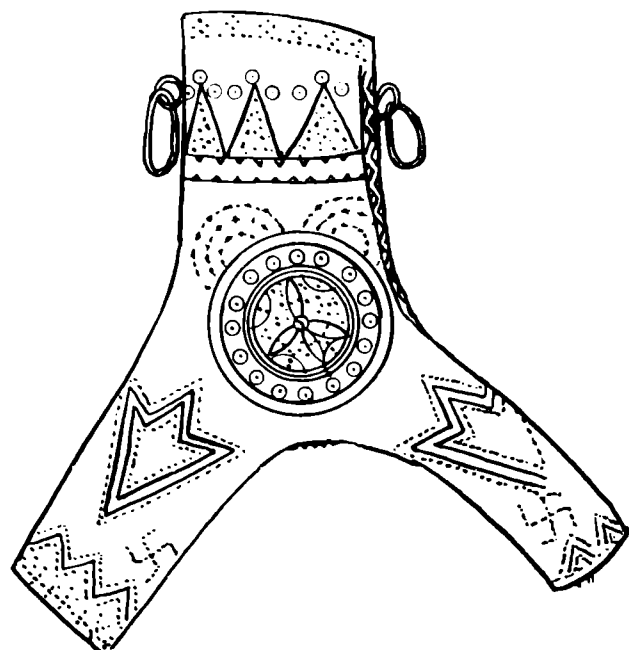


Fig. 28. — Corn. Arcani, jud. Gorj, Muzeul de artă opulară al Republicii Socialiste România.

al căror înțeles s-a pierdut, dar care, în copilăria omenirii, aveau o răspîndire foarte mare și aceleași semnificații pe arii imense. De pildă, pe coada unui harapnic amerindian, aflat la Royal Ontario Museum, apar alinamente de triunghiuri umplute cu puncte și romburi lăsate albe. Sau benzile hașurate și triunghiurile, alături de animale abreviat tratate, de pe o măciucă de război a indienilor Winnebago (fig. 29) se înrudesesc în mod direct cu tipul decorației de pe cornurile de pulbere românești. Similitudini există și între puținele reprezentări zoomorfe de pe cornuri și cele (mai frecvente) de pe obiectele (arcuri pentru acționat sfredelul, cuțite pentru curățat zăpada de pe haine, pipe sau amulete) din corn de caribou sau colț de morskă, lucrate de eschimoși. Trebuie observat că și cerculețele sînt folosite în mod constant de meșterii îndepărtatului Nord. Se constată asemănări, în privința decorului zoomorf, și cu lucrările în corn de ren — în special ornamentica

tecilor de cuțit și a căușelor lingurilor — ale laponilor scandinavi. Ce-i drept, la noi e vorba de reprezentări singulare ale animalelor, ca și ale oamenilor, nu angajați într-o acțiune, precum vânătoarea, cum sînt scenele de pe ustensilele eschimose și lapone. Datorită legării într-o acțiune, de acestea ar fi apropiată fizioplastia acerbă a cornurilor de suflat și a diverselor recipiente din corn ungurești, caracterizate de anecdotică, de istoriere, coroborată de un decor floral, baroc, creatorii lor fiind copleșiți de *horror vacui*.

Arta populară românească are caracter predominant geometric²⁰ și, poate, unul dintre peremptoriile exemple îl constituie ornamentica cornurilor de pulbere. Geometrismul în arta populară românească este de fapt, de cele mai multe ori, modul de expresie al unor observații naturaliste²¹, deci avem de-a face cu o formulă de abstractizare de gradul al

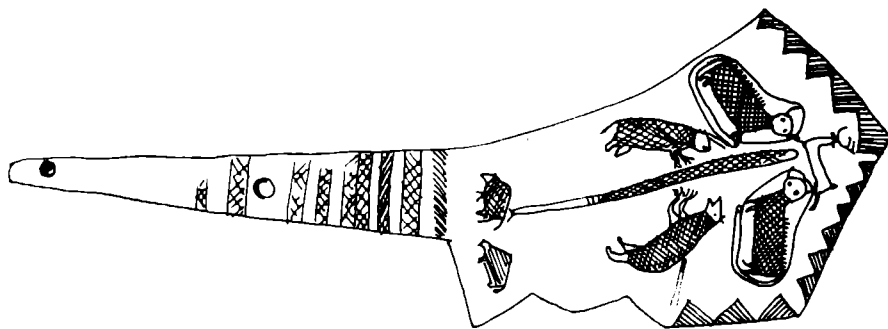


Fig. 29. — Măciucă a indienilor Winnebago, University Museum, Philadelphia; după Norman Feder, *American Indian Art*, New York, f. a.

doilea²². Dar este prezentă și abstractizarea de gradul întâi²³ — adică cea care nu are prototip figurativ, punctul de plecare fiind chiar abstracția —, reminiscență a unor epoci trecute (precum epoca bronzului, căreia îi aparțin meandrul, spirala recurentă, zigzagul — deși aici nu ar fi exclus să fie vorba de o abstractizare de gradul al doilea, pornindu-se de la șarpe —, triunghiul, rombul). Bazele figurative de la care se pleacă sînt ușor recognoscibile: soarele, floarea (ca să fim mai la obiect, laleaua), omul. Procesul de schematizare, de geometrizare este îndelung, el fiind rod al degradării decorului inițial realist²⁴, prin « tendința de tipizare » ce i-o dă fiecare artist în parte, păstrîndu-i doar esența și renunțînd la particularitățile individuale ale obiectului²⁵. Apoi transpunerea din « spațiul vulgar cotidian în spațiul ideal al artei »²⁶ aduce noi degenerări ale modelului inițial. O altă sursă a abstractizării ar fi cea sugerată de Marcel Brion și anume, atunci cînd « din motive intelectuale sau spirituale, sau magice, naturalismul < . . . > apare ca o soluție vulgară sau săracă »²⁷.

Linia (dreaptă, vâlurită, zigzagată, spiralată), triunghiul, pătratul, rombul, cercul sînt formele de bază, simple, ale repertoriului motivistic universal — care prin felul compunerii ajung la formule complicate, savante — și, cum abstractizarea este o constantă a spiritului uman²⁸, le vom întîlni la intervale de timp și în ținuturi îndepărtate. Preluarea lor pe cornurile de praf de pușcă, ca rod al perpetuării din vremuri străvechi a acestor elemente de bază, este un fapt ce trebuie menționat.

Mai întîii trebuie amintit repertoriul pictografic (fizioplast) avîndu-și baza în observarea realității imediate, caracteristic comunităților vînătorești ale paleoliticului: figurările vînatului (cerbul), sau ale animalului aducător de noroc și apărător contra forțelor maligne (șarpele), sau chiar ale vîntătorului pe anumite cornuri de pulbere este o evidentă extindere a magiei de vînătoare.

Soarele, prezent în mijlocul compoziției cornului, își are obîrșia la populațiile agrariene ale epocilor următoare. Valul, ce apare sgrăfitat pe brațele cornului, este o amintire

²⁰ Tancred Bănățeanu, *Arta populară bucovineană*, București, 1975, p. 395.

²¹ Ion Frunzetti, *Motive originare naturaliste în geometrismul artei decorative populare românești*, în *Revista Fundațiilor*, an. X, 1943, nr. 8, p. 360.

²² Marcel Brion, *Arta abstractă*, București, 1974, p. 73.

²³ *Ibidem*.

²⁴ André Leroi-Gourhan, *op. cit.*, p. 45.

²⁵ Ion Frunzetti, *op. cit.*, p. 357.

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Marcel Brion, *op. cit.*, p. 95.

²⁸ *Ibidem*, p. 32.

a civilizațiilor maritime cicladice, cretane și miceniene. Explicarea asocierii dintre soare și val o găsim la populațiile cultului solar, care credeau că drumul soarelui se făcea pe apă.

Triunghiul, pătratul, zigzagul (dinții de lup), meandrul, spirala recurentă aparțin repertoriului ideogramatic, tipic pentru o abstractizare de gradul întâi pe care o aduce epoca bronzului. Simbioza este perfectă între toate elementele amintite, și altele aparținând epocilor istorice, precum cele din repertoriul heraldicii: leul, acvila, coroana de lauri, laleaua. Laleaua își are originile în Orient, fiind preluată după covoare, și tratată realist, barochizată de meșteri secui, sau geometrizată de cei bucovineni.

Tipul de figurare este prin excelență geometric, după cum am mai spus, dar trebuie făcută distincția între un geometrism caligrafic, cu linii curbe, moi, propriu artei transilvane de prelucrare a cornului, și unul unghiular, propriu celei moldave.

Chiar tipul de sintaxă al elementelor decorative de pe cornurile de pulbere este preluat din alte tehnici, mixtura creată fiind originală. De pildă, aparținând ceramicii sînt: crucea gamată (pe care o întîlnim pe vase de la Tel Hallaf, El Obeid), sau unele rozete ce seamănă cu caracatițele, de pe vasele de stil Camares ale civilizației Cretei minoice, sau spirala recurentă (pe ceramica miceniană).

Valul și soarele cu raze curbe sînt caracteristice metalelor, ca și rozasa, triunghiul, pătratul și rombul, care apar des stănțate pe produsele populare în metal. Lemnului îi e comună tot rozasa, dar și dinții de lup, iar pentru textile horele antropomorfe și zigzagul.

Trebuie specificat că limbajul denotativ al artei populare este independent de cel formal estetic; în arta populară ca, probabil, și în cea primitivă, predominantă este praxiologia și nicidecum axiologia: simbolistica, inițial, în mare parte, cu valoare apotropaică și mnemotehnică, folosită ca unealtă de invocare a forțelor benigne, fiind un fapt evident în acest sens.

În încheiere, subliniem valoarea inițial simbolico-magică și de mesaj a ornamenticii cornurilor de praf de pușcă din România; făcînd parte dintr-o familie mare de acest tip din centrul Europei, cornurile românești sînt unitare, în ceea ce privește compoziția și motivistica, pe tot teritoriul țării, prin rozetă, zigzag, figurări fitomorfe și chiar antropomorfe, și unitare cu obiecte lucrate în alte materiale și tehnici, și cu alte uzanțe, din întreaga artă populară românească, găsindu-se similitudini irefutabile și cu arta altor popoare.

ROMANIAN POWDERHORNS

SUMMARY

This paper deals with the horns and bones used from the early mankind up to the 20th century.

The use of horn containers for keeping powder is connected to the development of fire-arms. The oldest Romanian powder-flask is dated 1608.

In Romania there are two areas in which the powderhorns were produced: Transylvania and the North of Moldavia. Both antlers and cow-horns were used.

In both areas the decoration is constructed around a rosette, which constantly appears as the central motif of decoration — a vestige, we conjecture, of the sun cultures of Bronze and Iron Ages, easier noticeable in the curved rays rosette of Transylvania (while in Moldavia they are angular). In Moldavia stylized tulips are scratched on the branches; in Transylvania at the extremities of the branches human figures are dancing « hora ». The few animals seen on the Romanian powderhorns are always schematically treated due to the hardness of the staghorn. The floral motifs are numerous in both areas. The scratches are sometimes filled with black or red paste.

The cow-horn is not so hard as the staghorn; nevertheless, the decoration is poor and coarse and avoids sophistication.

The decoration of horn and antler has the same features in remote areas — those in which the process is at hand due to the plentiness of the raw material, and of hunting and cattle raising as constant occupations.

The ornamentation is mainly geometrical or schematical in areas with temperate or cold climate, while in areas with warm weather the realistic and anecdotal themes are prevailing.

Our country belongs to the first category, which includes Central (Tyrolean powderhorns) and South-eastern Europe, Northern Europe (the Lapps' antlers artifacts), North America (American Indians horn and antler products; Eskimo caribou antlers and walrus ivory carvings; even some powderhorns which have maps scratched on them, dating from the American Revolution).

This craftsmanship is no longer practised nowadays because of the uselessness of powderhorns and powder-flasks but one of the last craftsmen still lives in the North of Moldavia: Petru Marocico, 76 year old, Sălaș, Ulma, Suceava county, who has been working for museums and private collections.

O PRIMĂ CTITORIE ȘI NECROPOLĂ VOIEVODALĂ DATORATĂ LUI ȘTEFAN CEL MARE: MĂNĂSTIREA PROBOTA

de LIA BĂTRÎNA și ADRIAN BĂTRÎNA

Mănăstirea Sf. Nicolae din Poiana Siretului, atestată documentar încă de la sfîrșitul secolului al XIV-lea și deseori identificată cu ruinele aflate la circa două sute de metri spre răsărit de binecunoscuta și impunătoare ctitorie a lui Petru Rareș, de la Probota, a constituit pentru numeroase generații de cercetători un permanent prilej de discuții și referiri, atunci cînd problema supusă dezbaterilor era cea a începuturilor organizării vieții monahale în Moldova. Izvoarele scrise privind acest vechi așezămînt, deși numeroase, nu sînt suficient de explicite pentru a permite cunoașterea îndeaproape a începuturilor sale sau a ctitorilor săi, împrejurare ce justifică, dealtfel, numeroasele ipoteze existente în scrierile datorate înaintașilor noștri. Dintre documentele de bază, ce trebuie luate în discuție în scopul rezolvării într-o cît mai completă măsură a acestor probleme, vom menționa, în ordine cronologică, în primul rînd *actul din 2 iulie 1398*¹ prin care Ștefan I Mușat dăruia două sate mănăstirii cu hramul Sf. Nicolae « care esti în Poiană, între Șomuz și între pîriul Pobratii ». Cel de-al doilea este *acela prin care mitropolitul Moldovei Dosoftei închină în anul 1677 mănăstirea Probota Sfîntului Munte*², act al cărui « cuprins este destul de clar și limpezește întreaga istorie a mănăstirii Probota și anume toate faptele prin care a trecut de la înființarea și pînă la închinarea ei », așa după cum apreciază Ștefan Dinulescu³ într-un valoros studiu închinat la sfîrșitul veacului trecut vieții și operei marelui cărturar care a fost mitropolitul Dosoftei. În anii de tinerețe, acesta fusese pentru aproape un deceniu, din anul 1649 și pînă în anul 1658, cînd este înălțat episcop de Huși, econom al mănăstirii Probota, calitate ce i-a oferit posibilitatea de a studia și verifica întreaga arhivă a așezămîntului, astfel încît în actul pe care-l va emite în anul 1677 va face apel, în deplină cunoștință de cauză, la o serie de date a căror veridicitate ne este probată de însăși mărturia aceloră dintre documente ce ni s-au transmis pînă astăzi. Din relatarea mitropolitului Dosoftei, cu privire la problema care ne reține în mod special atenția, reiese că « mănăstirea noastră Probota, care iaste făptura de la începutul țării de sihaștrii, cînd pre acelea locuri era deșert », primește primele danii pe vremea lui Ștefan I, ce era frate cu Alexandru cel Bun, în anul 1398⁴; apoi « au trăit acea sfîntă mănăstire, pre rînd întărindu-o domnii pînă la Ștefan Vodă cel Bun »⁵ < . . . > și *vechindu-să, au făcut-o de iznoavă acela de Dumnezeu*

¹ M. Costăchescu, *Documentele moldovenesti înainte de Ștefan cel Mare*, vol. I, 1931, p. 16–19 și *Documenta Romaniae Historica* (= DRH) A, Moldova, vol. I (1384–1448), p. 7–9.

² Actul de închinare se află reprodus la Episcopul Melchisedec, *Notițe istorice și arheologice*, București, 1885, p. 157–158 și Șt. Dinulescu, *Viața și scrierile lui Dosoftei, mitropolitul Moldovei*, în *Candela*, 1885, p. 79 și urm. și 209 și urm.

³ *Ibidem*.

⁴ Pentru a nu impieta asupra cursivității textului, verificarea știrilor cuprinse în acest act, cît și în *Pomelnicul* din anul 1823, prin referiri la documentele păstrate, va fi făcută

în note. În actul de închinare, textul daniei lui Ștefan I către mănăstirea Sf. Nicolae se află transcris în limba română, iar corespondența dintre data menționată de mitropolit pentru această danie (1398) și cea a documentului mai sus-citat (vezi nota 1), emis de cancelaria lui Ștefan I și păstrat pînă în zilele noastre, reprezintă o primă dovadă a faptului că Dosoftei s-a bazat în redactarea știrilor cu caracter istoric cuprinse în actul de închinare nu pe tradiție, ci pe adevărurile culese din documentele consultate.

⁵ Într-adevăr, trecerea în revistă a documentelor epocii ne demonstrează că în prima jumătate a secolului al XV-lea mănăstirea de la Probota se afla în rîndul așezămîntelor privilegiate ale Moldovei, majoritatea voievozilor manifes-

pomenitul domn Ștefan vodă cel Bun (subl. n.) și i-au mai dat sate și odoare ⁶ <...> Apoi, când au fost peste 80 de ani, căzînd besearica (subl. n.) <...> mitropolitul Grigorie Roșca, vărul lui Petru vodă Rareș <...> de postrig cu nevoința sa au îndemnat pe Petru vodă de s-au dat ctitor la Probota și-au făcut besearică de iznoavă» ⁷. În sfîrșit, cel de-al treilea principal izvor, ce se impune a fi luat în discuție, și anume un *pomelnic al mănăstirii datat în anul 1823* ⁸ și copiat după un altul mai vechi, azi dispărut, în care apar o seamă de prețioase mărturii privind contribuțiile diferiților voievozi la întemeierea și dezvoltarea așezămîntului ⁹, demonstrează aceeași exactitate a datelor ce reiese din confruntarea cu documentele păstrate în arhive, ca și din actul anterior prezentat. Pomelnicul menționează ca prim ctitor pe Ștefan voievod, împreună cu fiii săi Bogdan și Ștefan, care în anul 1391 «au făcut și biserica cea dintîi durată, unde-i țințirimul vechi de se îngroapă acuma robii» ¹⁰ și au înzestrat mănăstirea cu numeroase sate și scutiri. Despre Ștefan cel Mare, același pomelnic spune că «a zidit a doua mănăstire de petră, mai la vale, lîngă pîriu (subl. n.) și au înzestrat-o cu cîteva moșii și odoară, dînd robi pe tătărul Dimitrie, cu fiii și neamurile lui ¹¹ și cu alte trei familii de tătari».

Luînd în considerare aceste trei izvoare principale, cercetătorii au formulat o serie de ipoteze cu privire la vechimea și ctitorii celei mai vechi mănăstiri cunoscute la răsărit de Carpați, majoritatea lor operînd o distincție netă între așezămîntul atestat documentar la sfîrșitul secolului al XIV-lea — care continuă să ființeze în prima jumătate a veacului următor — și cel din piatră, ridicat de Ștefan cel Mare. Așa după cum începuturile monahismului în Țara Românească au fost legate de influența celui sud-dunărean, în special prin stabilirea «popei Nicodim» și a ucenicilor săi la nordul Dunării, tot astfel s-a încercat să se demonstreze că același curent sîrbesc, reprezentat tot prin ucenici ai lui Nicodim, ce ar fi pătruns și în Moldova, a fost catalizatorul întocmirii vieții mănăstirești de aici. În această viziune s-a considerat ctitorirea Probotei celei vechi ca fiind fapta călugărilor sîrbi ce au pătruns pînă aici ¹² sau chiar a unor venerabili sihaștri ¹³. Alți autori interpretează absența, din actul de danie a lui Ștefan I (1398), a oricărei referiri la ctitorul mănăstirii drept o dovadă a anteriorității întemeierii sale în raport cu domnia acestuia, dacă nu chiar a apariției sale ca urmare a activității ctitoricești datorate unui boier al cărui nume va fi fost dat uitării ¹⁴. Deși cele mai numeroase opinii sînt cele ce afirmă — pe baza documentului ce

tîndu-și prețuirea și credința prin numeroase și substanțiale danii (DRH, A. Moldova, vol. I (1384—1448), documentele nr. 19, 25, 30, 31, privitoare la daniile din vremea lui Alexandru cel Bun; nr. 131, 174, 187, 195, 214, 227, 229, 243, 264 — danii provenind de la urmașii imediați ai lui Alexandru cel Bun, Iliaș și Ștefan; nr. 246, 277, 278, 288 — documente privind danii ale lui Petru al II-lea, ultimele trei fiind emise chiar din incinta mănăstirii, și în DRH, A. Moldova, vol. II (1449—1486), documentele nr. 2, 5, 26, 29 ce cuprind danii datorate lui Alexandru al II-lea).

⁶ Din timpul lui Ștefan cel Mare ne-a parvenit un număr mare de documente privind întăriri, danii și scutiri de danii acordate mănăstirii de-a lungul întregii sale domnii, dar asupra lor vom reveni mai pe larg în rîndurile următoare.

⁷ Aportul egumenului Grigorie Roșca la edificarea noii Probote, de către Petru Rareș, reiese din frumoasele cuvinte păstrate în scrisoarea înaltului prelat, ajuns la o înaintată vîrstă, adresată frăției de la Probota, pe care în anii mai tineri o păstorise timp de 30 de ani: «și vedeți singuri că am făcut sfînta biserică din pajiște <...> și m-am nevoit cu multă trudă și pricepere de am întors tot pe Petru voievod și pe doamna lui Elena cu copiii lor de s-au îngropat acolo» (vezi *Documente privind istoria României* (= DIR), veacul XVI, A. Moldova, vol. II, p. 168, nr. 165).

⁸ Episcopul Melchisedec, *op. cit.*, p. 150.

⁹ N. Grigoraș și I. Caproșu, în *Biserici și mănăstiri vechi din Moldova*, București, 1971, p. 38, prezintă principalele

etape de evoluție a așezămîntului așa după cum reies ele din acest pomelnic.

¹⁰ Credem că pot fi reținute din aceste știri atît anul 1391, ca dată a întemeierii așezămîntului, cit și numele voievodului Ștefan I a cărui mențiune ca prim ctitor concordă într-o bună măsură cu cele din documentul din 2 iulie 1398, precum și din actul de închinare din 1677.

¹¹ Este neîndoios faptul că pomelnicul a fost alcătuit avîndu-se în vedere actele de danii pe care le deținea mănăstirea, deoarece în cel emis de Ștefan cel Mare la 9 iulie 1466 este vorba chiar despre familia tătărului Dimitrie, după cum urmează: «Încă am dat mănăstirii noastre un tătăr al nostru propriu, din tătarii noștri de la Neamț, anume tătărul Dumitru, cu femeia, cu copiii și cu toți urmașii lor» (DRH, A. Moldova, vol. II, p. 197). Coroborînd știrile cuprinse în cele două izvoare, concluzia ce se desprinde este că în anul 1466, cînd Ștefan dăruiește mănăstirii Probota pe tătărul Dumitru, aceasta reprezenta deja rodul eforturilor și activității sale ctitoricești desfășurate «mai la vale lîngă pîriu».

¹² N. Iorga, *Istoria bisericii românești și a vieții religioase a românilor*, ed. a II-a, București, 1928, vol. I, p. 58.

¹³ N. Grigoraș și I. Caproșu (*op. cit.*, p. 37) acceptă, într-o interpretare proprie, știrile transmise prin actul de închinare a mitropolitului Dosoftei.

¹⁴ În acest sens se pronunță N. Grigoraș (*Primele mănăstiri și biserici moldovenești. Ctitori și proprietăți boierești*, Iași, 1946, p. 14—15) și V. Vătășianu (*Istoria artei feudale*

menționează pentru prima dată așezământul în vremea lui Ștefan I — că primul ctitor al mănăstirii Sf. Nicolae din Poiana Siretului este chiar acesta¹⁵, nu lipsesc nici cele ce leagă edificarea Probotei vechi de numele lui Alexandru cel Bun¹⁶, în virtutea numeroaselor acte de danie ce ne-au parvenit din timpul acestei domnii, neținându-se cont, în mod inexpllicabil, de cele date anterior.

Emiterea din însuși cuprinsul mănăstirii din Poiană a trei documente de către Petru al II-lea, două la 5 aprilie 1448 și unul la 5 octombrie 1448¹⁷, i-au condus pe unii cercetători spre ipoteza că în prima parte a secolului al XV-lea așezământul — realizat, probabil, din lemn la sfârșitul secolului al XIV-lea — fusese înlocuit cu unul din zid¹⁸ în cadrul cărui, prin condițiile deosebite de confort și securitate pe care le-ar fi putut oferi, domnitorul și curtea sa puteau deseori să poposească.

Bazându-se în mod special pe știrile aflate în actul de închinare din 1677, precum și în pomelnicul din 1823, dar având în vedere și pietrele de mormânt ale Oltei-Maria¹⁹ și Evdochiei²⁰, mama și respectiv prima soție a lui Ștefan cel Mare, ale căror morminte se află la Probota, numeroși cercetători²¹ atribuie domniei acestuia, inițiativei sale ctitoricești, refacerea mănăstirii pe un alt loc, mai la vale față de așezământul inițial ridicat la finele secolului al XIV-lea, loc identificat cu cel ce păstrează deja amintitele ruine, obiectul investigațiilor noastre arheologice.

La sfârșitul acestei succinte prezentări a istoriografiei problemei, ni se pare a nu fi de prisos amintirea acelor sondaje efectuate în zona ruinelor, într-o perioadă mai îndepărtată de timp — între cele două războaie mondiale²² —, dar și mai recent, în anul 1952²³, ale căror rezultate nu au fost decât în mică măsură edificatoare. S-a putut stabili, totuși, în afara faptului că întreaga topografie a locului reprezintă rezultatul unor impresionante alunecări de teren²⁴, ce au făcut ca ruinele să se prezinte sub forma unor blocuri mari de piatră și bucăți prăvălite de ziduri groase²⁵, pe baza fragmentelor de discuri figurative și plăci triunghiulare cu picior și buton central, că ruinele din Valea Șomuzului aparțin unui edificiu de cult de dimensiuni impresionante ridicat, sau cel puțin refăcut, în ultimul deceniu al

în țările române, București, 1959, p. 308). Pe de altă parte, deși nu-și exprimă punctul de vedere cu privire la ctitorul celui mai vechi lăcaș mănăstiresc cunoscut pe cale documentară în Moldova, N. Stoicescu (*Bibliografia monumentelor feudale din Moldova, în Mitropolia Olteniei*, 1969, 9–10, p. 850) consideră așezământul ca fiind anterior anului 1391, an menționat de Pomelnicul din 1823.

¹⁵ Vl. Mironescu, *Mănăstirile și bisericile întemeiate de Ștefan cel Mare*, în *Junimea literară*, 1908, p. 112–113; V. Ciurea, *Călăuza județului Fălțiceni*, Fălțiceni, 1924, p. 58; C. C. Giurescu, *Istoria românilor*, București, 1946, vol. I, p. 516 (autorul, deși nu-și precizează poziția cu privire la ctitor, consideră monumentul ca fiind anterior domniei lui Alexandru cel Bun); C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *Din trecutul mănăstirii Probota*, în *SCIA*, III, 1956, 1–2, p. 294; *Istoria bisericii române*, București, 1957, p. 214 și 275; Șt. Gorovei, *Taina mormintului domnesc de la Rădăuți și piatra de la Probota*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1969, 5–6, p. 369–370; Gh. Buzatu, *Mănăstirea Probota*, București, 1968, p. 6; N. Grigoraș, I. Caproșu, *op. cit.*, p. 37.

¹⁶ Al. Lapedatu, *Oltea Doamna — mama lui Ștefan cel Mare*, în *Convorbiri literare*, 1908, 9, p. 242–247; N. Dobrescu, *Întemeierea mitropoliilor și a celor dintii mănăstiri din țară*, București, 1906, p. 117; P. Girboviceanu, *Serbarea de la fosta mănăstire Probota*, în *Biserica ortodoxă română*, 6, 1908, p. 613; I. D. Ștefănescu, *L'Évolution de la peinture religieuse en Bucovine et en Moldavie depuis les origines jusqu'au XIX-e siècle*, Paris, 1928, p. 103; G. Rașcu, *Mănăstirea Probota*, Chișinău, 1939, p. 8; Gr. Ionescu, *Istoria arhitecturii în România*, vol. I, București, 1963, p. 148; Gh. Buzatu (*op. cit.*, p. 6) consideră că înseși ruinele ce se

văd astăzi spre piriu pot să dateze din vremea lui Alexandru cel Bun.

¹⁷ DRH, A. Moldova, vol. I, nr. 277, 278 și 288.

¹⁸ C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *op. cit.*, p. 216.

¹⁹ N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, București, 1905, vol. I, p. 60, nr. 135.

²⁰ *Ibidem*, p. 60–61, nr. 136.

²¹ Al. Lapedatu, *loc. cit.*; idem, *Discursul ținut cu ocazia serbării comemorative din august 1908 de la Probota*; P. Girboviceanu, *op. cit.*, p. 606 și urm.; N. Ghica-Budești, Gh. Balș, *Mănăstirea Probota*, București, 1909, p. 4; V. Ciurea, *loc. cit.*; N. D. Chiriac, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, Cimpulung, 1924, p. 24; I. D. Ștefănescu, *op. cit.*, *loc. cit.*; *Istoria bisericii române*, București, 1957, p. 275; N. Stoicescu, *loc. cit.* Toți acești autori fac o legătură între ctitorirea unei noi biserici de către Ștefan cel Mare la Probota și înmormintarea în cadrul acestui așezământ a doamnei Oltea. Pe de altă parte, Vl. Mironescu (*loc. cit.*) plasează momentul constructiv datorat lui Ștefan cel Mare de abia în anul 1495, pentru ca N. Iorga (*Istoria românilor în chipuri și icoane*, Craiova, 1921, p. 78) și N. Grigoraș și I. Caproșu (*loc. cit.*) să nu lege activitatea ctitoricească a ilustrului voievod de un anume moment sau eveniment. În sfârșit Gh. Buzatu (*op. cit.*) atribuie epocii lui Ștefan cel Mare unele lucrări cu caracter de reparații efectuate în jurul anilor 1490.

²² Horia Teodoru, *Contribuții la studiul originii și evoluției planului triconc în Moldova*, în *Buletinul monumentelor istorice* (= BMI), XXXIX, 1, 1970, p. 35–36.

²³ C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *op. cit.*, p. 292–298.

²⁴ Horia Teodoru, *op. cit.*, p. 36.

²⁵ C. Nicolescu și Fl. Jipescu, *op. cit.*, p. 292.

secolului al XV-lea, înscriindu-se, prin decorația caracteristică, în rîndul monumentelor reprezentative pentru epoca de înflorire a culturii moldovenești din vremea lui Ștefan cel Mare ²⁶.

Repetatele alunecări de teren petrecute de-a lungul timpului și accentuate în ultimii ani au determinat demersurile noastre pe lângă conducerea D.M.I.A., demersuri soldate în toamna anului 1973 cu efectuarea unor prime cercetări arheologice sistematice, cu caracter de salvare, scopul propus de la bun început fiind acela al stabilirii într-o cît mai completă măsură a realităților arheologice conținute de suprafața investigată și a încadrării lor cronologice cît mai exacte cu putință. La o atentă verificare a terenului, ce în vechime forma o terasă ușor înclinată spre un mic pîriu (actualmente denumit « al Magaziei »), pentru ca astăzi, în urma alunecărilor de teren, să ne apară abruptă și accidentată, s-a putut constata existența cîtorva componente aparținînd unui complex monastic. Este vorba în primul rînd de ruinele edificiului central aflat la limita de vest a suprafeței intrate sub incidența preocupărilor noastre. La distanța de circa 10 m spre nord-est de biserică, configurația terenului sugerează prezența ruinelor unei clădiri de zid, în contextul cărora apar materiale ceramice decorative ce ne conduc la ipoteza că ne aflăm în fața celei de-a doua componente principale a așezămîntului: stăreția sau casa domnească. Cu prilejul ultimelor alunecări de teren, aproape de pîriu, au apărut la suprafața solului fragmente din fostul zid de incintă, construit îngrijit, cu paramentul realizat din blocuri mici atent cioplite și întărit din loc în loc cu contraforturi. Cercetările noastre, într-o primă etapă, s-au limitat la aria ocupată de ruinele bănuite a fi aparținut bisericii, a cărei investigare a prezentat de la bun început numeroase dificultăți determinate de actuala configurație a terenului. Amintitele alunecări de teren au atras după sine fragmentarea acestei suprafețe în trei trepte (fig. 1 și 2), singura porțiune menținută oarecum la cota inițială fiind cea vestică, ce păstrează fundațiile pronaosului. A doua treaptă se situează cu aproximativ 4 m mai jos, iar ultima, unde se află altarul și o parte din naos, coboară cu încă circa 2 m. Aceste alunecări și prăbușiri succesive ale terasei, petrecute în mai multe etape și orientate de la vest în spre est și nord-est, au condus la fragmentarea și deplasarea zidurilor edificiului și a zonei imediat învecinate, obligîndu-ne la executarea, de cele mai multe ori, a unor casete și secțiuni de mici dimensiuni. Aceleași mișcări ale scoarței au determinat și ridicarea nivelului pînzei freatice la o asemenea cotă încît în zonele de vest și de nord ale ultimei trepte apa apare la o adîncime de numai 0,50 m, cercetările efectuîndu-se în condiții deosebit de dificile și nu întotdeauna pînă la epuizare. Acestor inconveniente li s-au adăugat cele cauzate de numeroasele gropi apărute ca urmare a acțiunilor de recuperare a materialelor de construcție întreprinse de către localnici, fie strădaniilor lui Nicolae Iorga care, la începutul veacului nostru, cu sprijinul unei entuziaste grupe de studenți și al sătenilor, a răscolit suprafețe apreciabile de teren în speranța descoperirii mormintelor doamnelor Oltea și Evdochia ²⁷.

Principalul rezultat al cercetării a constat din descoperirea zidurilor din piatră, legate cu mortar foarte bogat în var, ale unei biserici de dimensiuni apreciabile, pe care o vom denumi în cele ce urmează Probota I. Acest edificiu, din cauza amintitei instabilități a terenului, va necesita, încă la sfîrșitul secolului al XV-lea, o refacere integrală ce are drept consecință ridicarea unei biserici de aproximativ aceleași dimensiuni, dar care, respectînd în linii mari planimetria celei dintîi, comportă suficiente trăsături proprii, pentru a o putea denumi în rîndurile de mai jos Probota II (fig. 9).

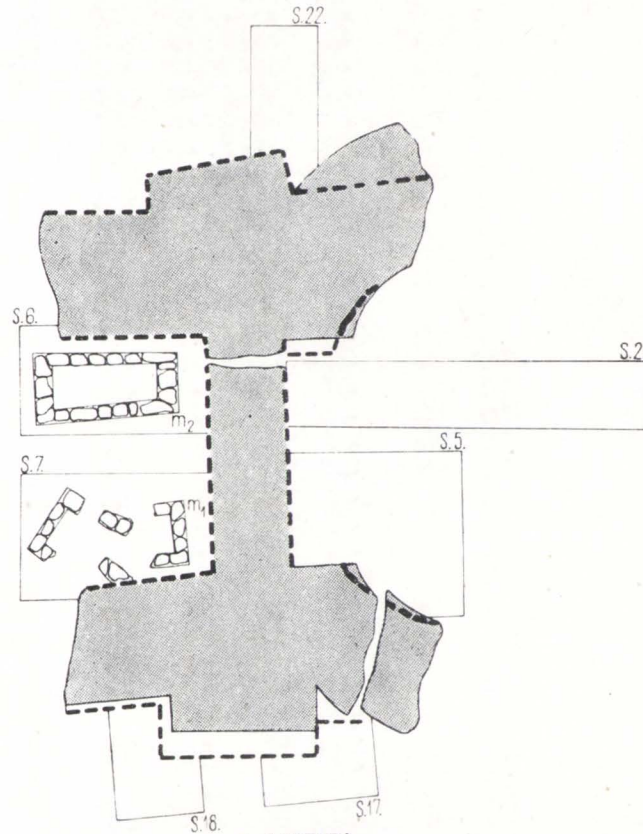
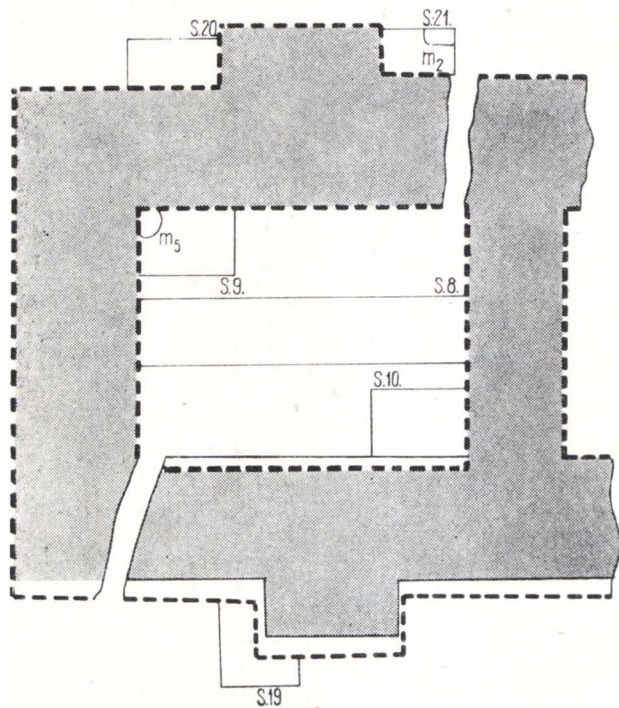
Deși urmărirea stratigrafiei suprafeței cercetate a fost în multe sectoare anevoioasă, din motive ce au fost deja amintite, nu ni se pare a fi lipsită de importanță o succintă prezentare a depunerilor arheologice, așa cum au putut fi observate în zonele ce nu au avut de suferit de pe urma deplasărilor de teren sau a decapărilor. Primele manifestări de viețuire, ce apar sporadic în zonele cercetate, aparțin epocii fierului ²⁸ și sînt suprapuse de un strat

²⁶ *Ibidem*.

²⁷ Informații cu privire la aceste căutări am primit din partea mai multor săteni în vîrstă care au luat parte la acțiunea

plină de zel, dar infructuoasă, desfășurată sub conducerea lui N. Iorga.

²⁸ Identificarea materialului aparține colegului Mircea Ignat, căruia îi mulțumim și cu acest prilej.



LEGENDA

--- Limitele PROBOTEI I.

■ Limitele PROBOTEI II.

0 1 2 3 4m

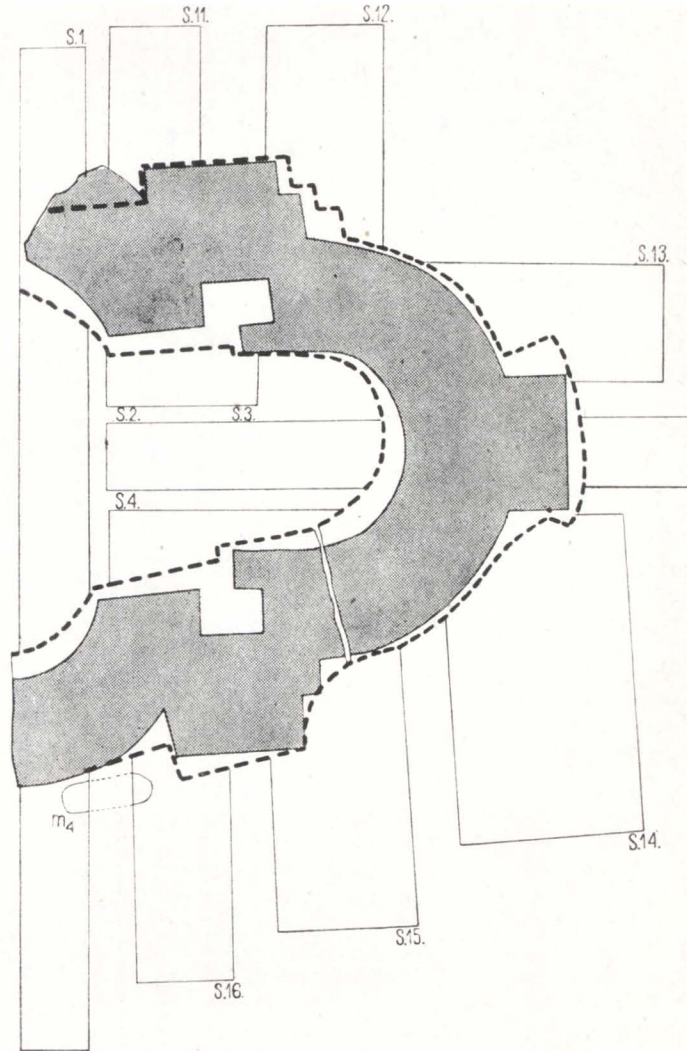


Fig. 2. — Vedere generală a săpăturilor privite de la nivelul pronaosului.



de humus steril la fața căruia surprindem un nivel de mortar ce constituie rezultatul activității primilor constructori medievali, cei ai Probotei I. Peste aceste depuneri s-a amenajat un strat de umplutură în grosime de 25–30 cm, la fața căruia apare o lentilă subțire de culoare brun închis, reprezentând depunerile naturale din cursul primei epoci de funcționare a lăcașului. În unele locuri se mai păstrează fragmente din pavajul de piatră ce înconjură biserica. La interior acest nivel este reprezentat de o pardoseală realizată din cărămizi (cu dimensiunile de $30 \times 23 \times 14$ cm) dispuse pe un pat din argilă (fig. 7). Următorul strat — rezultat din demolarea primului edificiu — este suprapus nemijlocit de un nivel de construcție ce constituie momentul ridicării Probotei II. Atât nivelul exterior cât și cel interior sînt ridicate apoi prin intermediul unei umpluturi din pămînt negru, conținînd destul de numeroase fragmente ceramice databile în a doua jumătate a secolului al XV-lea, umplutură cu o grosime variabilă la exterior — împreună cu cea de moloz fiind în zona pronaosului de 0,90 m, în cea mediană de 1,10 m, iar în cea a altarului de 1,70 m —, dar uniformă în interior (de 1,40 m), reprezentînd acțiunea de aducere la orizontală a exteriorului edificiului, ce în faza inițială fusese construit, așa după cum am mai arătat, pe un teren aflat în pantă. Peste acest strat de umplutură, la a cărei față se află nivelul de călcare al monumentului refăcut, s-a organizat la interior o pardoseală din cărămidă (cu dimensiunile de $26,5 \times 13 \times 5$ cm), așezată pe un pat de mortar. Odată dezafectat acest edificiu, stratul de moloz rezultat va fi acoperit de solul vegetal a cărui grosime variază între 0,20 și 0,60 m.

Planul Probotei I, așa cum reiese din reconstituirea noastră (fig. 3), este drept în exterior și se compune din patru compartimente: un altar adînc și suficient de spațios, un naos ușor supralărgit ale cărui abside sînt practice în grosimea zidurilor (fig. 4 și 5), o gropniță de formă dreptunghiulară, dispusă transversal ($4 \text{ m} \times 5,60 \text{ m}$) și un pronaos, de asemenea de formă dreptunghiulară ($5,90 \times 7,00 \text{ m}$), dispus, însă, longitudinal. De la bun început iese în evidență inabilitatea cu care a fost realizat traseul exterior al absidei altarului, lipsa de simetrie dintre jumătatea sa de nord și cea de sud fiind frapantă, precum și lățimea puțin obișnuită a zidurilor perimetrice (variind între 2,80 m și 3,50 m), ce trădează nu o lipsă de rigoare în gîndire, ci mai degrabă încercările constructorilor de a elimina inconvenientele pe care le prezenta o construcție ridicată pe un teren în pantă, fără realizarea unor fundații în trepte sau a unei platforme orizontale și anume prin îngroșarea deosebită a zidurilor cu scopul de a obține o creștere a coeficientului de frecare în cazul unor eventuale deplasări de teren. Zidurile între compartimente sînt însă mai înguste, grosimea lor variind între 1,75 și 2,20 m. De asemenea, cele trei perechi de contraforturi masive — la care se adaugă cel de pe absida altarului — puțin adînci (0,80–1,00 m) în comparație cu lățimea lor (3 m și 3,50 m), dispuse în zona proscomidiei și diaconiconului (fig. 1 și 3), a zidului despărțitor dintre naos și camera mormintelor și pe mijlocul pronaosului, ne întăresc și mai mult impresia de masivitate.



Fig. 3. — Planul primei biserici (I).

celor două contraforturi pe mijlocul laturilor sale de nord și de sud într-un mod asemănător cu acela întâlnit la bisericile din Putna, Borzești, Războieni și Piatra Neamț — pare a fi beneficiat de două calote despărțite de un arc dublou sprijinit pe două console, reducerea dreptunghiurilor la două pătrate efectuându-se prin intermediul unei serii de arce longitudinale.

Deși prezintă un pronunțat caracter ipotetic, vom încerca o serie de aprecieri cu privire la sistemul de boltire a încăperilor, bazându-ne pe sugestiile oferite de elementele de plan, cât și pe modul de rezolvare pe care-l cunosc o serie de monumente, într-adevăr ceva mai târzii, cu o structură similară. Altarul credem a fi fost acoperit de o semicalotă, naosul de o calotă sprijinită pe două arcuri transversale și două longitudinale, iar camera mormintelor printr-o boltă semicilindrică dispusă transversal. În sfârșit, pronaosul — ținând seama de plasarea

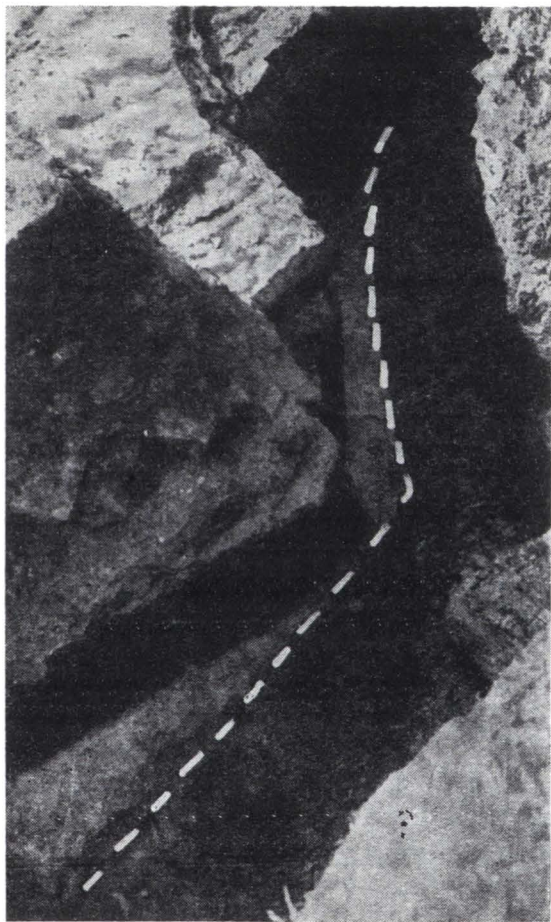


Fig. 4. — Colțul de sud-est al naosului primei biserici (- - -)

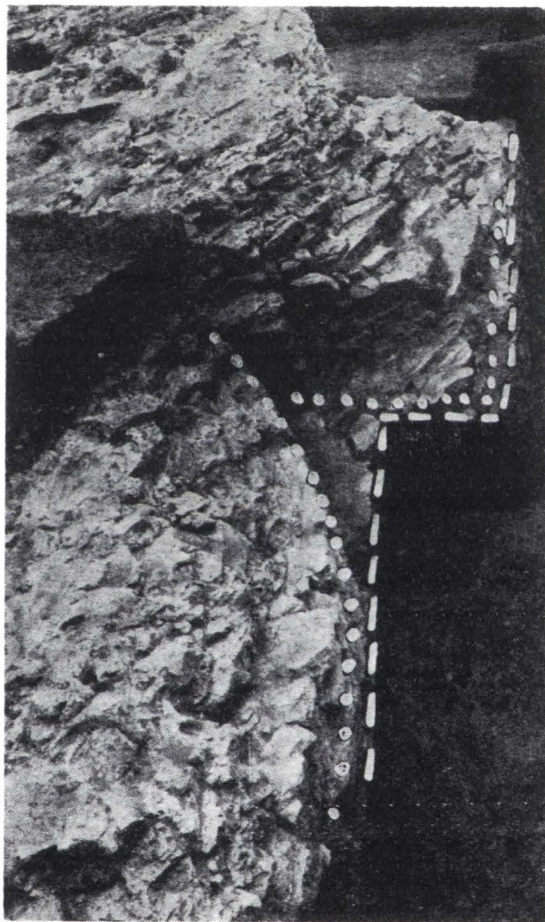


Fig. 5. — Traseul exterior al primei (- - -) și al celei de-a doua biserici (· · ·) pe latura de sud a naosului.

Pardoseala edificiului, conservată doar pe o mică suprafață aflată la limita de vest a naosului (fig. 7) — cea din compartimentele de pe treapta cea mai joasă aflându-se sub nivelul cotei la care apare pînza freatică, iar cea a pronaosului fiind distrusă ca urmare a deranjamentelor târzii —, a fost realizată din cărămizi de formă dreptunghiulară, cu dimensiunile de $30 \times 23 \times 4$ cm și muchiile ușor teșite, așezate pe un strat-suport din argilă bine compactată.

Un aspect de prim ordin, ce merită o atenție deosebită, este acela al modalităților de împodobire atât a interiorului, cât și a exteriorului acestui edificiu principal al așezământului.

În ceea ce privește decorația sa interioară, fragmentele de frescă descoperite pe pardoseala mai sus-amintită — din a căror asamblare a putut fi reconstituit un fragment dintr-o scenă în care un grup de personaje înconjoară pe Iisus Hristos (fig. 6) — prin excelenta calitate a stratului-suport, prin bogăția și vioiciunea culorilor, și totodată prin siguranța desenului, vădesc calitățile artistice deosebite ale unei compoziții ce va fi fost monumentală, precum și temeinicele cunoștințe ale zugravilor ce au realizat-o (fig. 6). Problemele ce le ridică, însă,



Fig. 6. — Fragmente de tencuială pictată aparținând interiorului primei biserici.



Fig. 7. — Fragment din pardoseala primei biserici și zidul despărțitor dintre naos și gropniță.

decorația exterioară sînt mult mai complexe, neputînd să primească în totalitatea lor o rezolvare corespunzătoare, datorită împrejurării că judecățile noastre nu s-au putut sprijini decît pe observațiile efectuate pe latura de sud a altarului, acolo unde ni s-a păstrat elevația pe o înălțime de aproape 2,50 m (fig. 8) refolosită drept fundație în a doua etapă de funcționare, ca urmare a nivelărilor produse în vederea amintitei orizontalizări a terenului —, iar situația terenului nu ne-a îngăduit adîncirea sondajelor pînă la depunerile ce reprezintă nivelul său de dezafectare. Cu toate acestea, a putut fi dovedită inexistența firidelor înalte, prezente adeseori pe absidele celor mai multe dintre bisericile moldovenesti. Cît privește soclul, deși dimensiunile sale nu pot fi precizate cu exactitate, partea superioară a acestuia aflîndu-se sub cota la care ne apare pînza freatică în zona altarului, în celelalte părți fiind amputată, îl bănuim a nu fi fost mai înalt de 1 m, puțin pronunțat și cu o profilatură simplă, asemănătoare cu cele existente în primul veac de existență a statului Moldovei în cadrul unor monumente precum cele de la Rădăuți²⁹ sau Siret.

O deosebită importanță pentru problema decorației exterioare o prezintă un fragment de tencuială pictată, cu dimensiunile de 18 × 29 cm (fig. 8), conservat *in situ* pe latura de sud a absidei și acoperind parțial patru blocuri de piatră, fragment ce pare a reprezenta faldurile îmbrăcăminteii unui personaj și cîteva caractere dintr-un filacter. De asemenea în porțiunea din S 15, unde sondajul nostru a putut atinge partea superioară a stratului de dezafectare a Probotei I, a fost posibilă prelevarea unor fragmente de frescă dintre care

²⁹ Soclul bisericii Sf. Nicolae din Rădăuți dispune de o înălțime de 0,90 m și de o lățime de 0,12 m, fiind terminat

la partea superioară printr-o muchie teșită sub un unghi de 45°.

unele manifestă evidente asemănări cu cel păstrat *in situ*. Aceste prezențe constituie dovada de necontestat a faptului că acest lăcaș, denumit de noi Probota I, a cunoscut o pictură exterioară a cărei desfășurare și întindere ne vor rămîne, din păcate, pentru totdeauna necunoscute. În aceeași secțiune și în același context al fragmentelor de frescă a fost descoperit și un buton de culoare vernil, provenind de la un disc ceramic de mici dimensiuni (diametrul de 8–9 cm), element ce ne oferă unele indicii cu privire la decorația ceramică ce a înviorat, alături de frescă, piatra fațadelor. Din nefericire nu dispunem de suficiente date pentru a ne putea pronunța în legătură cu modalitățile de dispunere a acestor discuri, apropiate ca tip și dimensiuni de cele întâlnite la biserica Sf. Treime din Siret, vechea biserică a mănăstirii Neamț ³⁰, biserica mănăstirii Bistrița ³¹ sau cea de la Putna ³², dar net deosebite de cele figurative ce vor împodobi biserica Probotei, după refacerea suferită la sfîrșitul secolului al XV-lea. Totuși, le putem bănuî a fi fost așezate la părțile superioare ale edificiului, precum și la cele ale ferestrelor, ritmînd registrul superior, cît și cel median al fațadelor.



Fig. 8. — Fragmentul de tencuială pictată păstrat *in situ* pe fațada de sud a altarului.

Biserica, denumită de către noi Probota I, a fost concepută spre a deveni necropolă voievodală, fiind prevăzută de la bun început cu un compartiment destinat în mod special înmormîntărilor, cu o cameră funerară. Aceasta a adăpostit doar două cripte dispuse simetric de o parte și de alta a axului longitudinal la o distanță de 0,35–0,40 m față de zidurile laterale și de 0,65 m față de zidul despărțitor dinspre naos (fig.1). Mormîntul din jumătatea de sud a încăperii, realizat din cărămidă și piatră legate cu mortar, a fost în bună măsură afectat de alunecările de teren, prezentîndu-se în stare fragmentară. Cel de-al doilea, în schimb, a rezistat mai bine șocului. De formă trapezoidală, cu dimensiunile interioare de 0,90 × 1,10 × 2,35 m, iar cele exterioare de 1,20 × 1,60 × 3,20 m, el are bolta și pereții realizați din piatră legată cu mortar. Faptul că interiorul acestor cripte nu a mai conținut oseminte și nici cel mai neînsemnat obiect de inventar, precum și modul atent și îngrijit în care a fost demontată jumătatea de vest a bolții celui de-al doilea cavou constituie dovezi în favoarea opiniei că încă înainte de prăbușirea definitivă a bisercii, atunci cînd locul unde se aflau amplasate era binecunoscut, conținutul celor două morminte a fost strîns cu mare grijă și reînhumat într-un alt loc.

Referindu-ne la una din componentele obligatorii ale bisericilor de mănăstiri — necropola — trebuie să menționăm numărul extrem de redus al înmormîntărilor efectuate în suprafața cercetată, situație ce poate părea curioasă la prima vedere, dar care vom vedea că poate fi explicată în contextul evoluției monumentelor de la Probota. Este adevărat că investigațiile noastre, în direcția reperării mormintelor contemporane etapei de funcționare a Probotei I, în jurul altarului și al naosului au fost îngreunate de cota ridicată la care apare pînza de apă. Dar nici acolo unde cercetările s-au putut desfășura în condiții normale nu au putut fi interceptate morminte în măsura în care ne-am fi putut aștepta: în întreaga

³⁰ R. Heitel, *Cercetările arheologice efectuate la mănăstirea Neamț*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1962, 38, nr. 5–6, p. 331–333; C. Nicolescu, *Începuturile ceramicii monumentale în Moldova*, în *Omagiu lui George Oprescu*, București, p. 387, fig. 12; idem, *Moștenirea artei bizantine în România*, București, 1971, p. 57, fig. 59.

³¹ Lia Bătrina și Adrian Bătrina, *O locuință domnească din vremea lui Alexandru cel Bun*, în *Revista muzeelor și monumentelor*, seria Monumente istorice și de artă, 2, 1975, p. 75, fig. 3.

³² C. Nicolescu, *Începuturile ceramicii monumentale...*, p. 385, fig. 9/e.

suprafață a pronaosului, ce în mod obișnuit este utilizată pentru înmormântări, au fost descoperite doar câteva oseminte reînhumate în colțul de nord-vest, iar la exteriorul său, pe latura de nord, un singur mormânt fără inventar. Concluzia ce decurge din aceste observații este aceea că așezământul dispunea de un cimitir plasat într-o altă zonă.

★

Din rîndul problemelor ridicate de cercetările de la Probota, se desprind cele legate de momentul și împrejurările ce au favorizat apariția complexului monastic a cărui componentă principală — biserica — a constituit obiectul investigațiilor noastre. Încercările de a surprinde, în zonele în care cercetarea a putut atinge primele niveluri de viețuire medievală, urme materiale databile în secolul al XIV-lea, sau în prima jumătate a secolului al XV-lea, cu scopul de a confirma sau infirma apartenența ruinelor la o epocă anterioară mijlocului secolului al XV-lea, sau de a intercepta urmele așezământului menționat documentar la finele secolului al XIV-lea, s-au dovedit în final lipsite de succes. Deși cantitativ puține, cele câteva fragmente ceramice recoltate, mai ales din stratul de nivelare ce însoțește refacerea edificiului la sfîrșitul veacului al XV-lea, nu pot fi încadrate din punct de vedere tipologic decît în a doua jumătate a secolului amintit. Este vorba de fragmente aparținînd unor vase în majoritate arse oxidant, formele fiind cele obișnuite în această epocă: oale sau borcane cu buza ușor răsfrîntă, îngroșată la exterior și cu o mică șanțuire interioară, străchini și câteva fragmente provenind de la vase decorate prin sgrăfitare³³. Absența oricărui material arheologic care să poată fi datat la sfîrșitul secolului al XIV-lea sau în prima jumătate a celui următor ne obligă a fixa momentul ridicării acestui așezământ la o dată ulterioară mijlocului secolului al XV-lea. Această datare fiind, însă, destul de largă, vom încerca să aducem unele precizări făcînd apel, în acest scop, la informațiile de natură documentară. Știrile cuprinse în documentele păstrate (actul de închinare din anul 1677 și pomelnicul din 1823) — unde se precizează faptul că Ștefan cel Mare construiește o mănăstire nouă, din piatră, la Probota « mai la vale » față de cea veche, « lîngă pîriu », care însă după 80 de ani de existență va « cădea »³⁴, împrejurare ce-l va determina pe starețul Grigorie Roșca să intervină pe lîngă Petru Rareș pentru a ridica un nou așezământ — ni se par a fi îndeajuns de explicite pentru a ne putea permite să atribuim ruinele cercetate lăcașului ctitorit de Ștefan cel Mare în Poiana Șomuzului, lucrările pentru ridicarea sa începînd la scurtă vreme după ce tînărul domn a ocupat tronul Moldovei. Un argument în plus, ce vine în sprijinul acestei datări, îl constituie apartenența la biserica din Poiană a pietrelor de mormînt ale Oltei-Maria³⁵ și Evdochiei³⁶, mama și respectiv prima soție a domnitorului, decedate în 1465 și respectiv 1467. Concluzia firească, ce se desprinde, este aceea că cel mai tîrziu în anul 1465 marea biserică era ridicată și împodobită, pregătită să primească osemintele celei ce fusese mama voievodului.

Cu privire la cauzele ce l-au determinat pe domnitor să ridice tocmai la Probota, și nu în altă parte, prima sa ctitorie — de o mare amploare și cu un program complex, determinat de însăși prezența gropniței —, în afară de cele ce decurg din însuși prestigiul deținut de acest așezământ, ele pot fi explicate în contextul evenimentelor în cursul cărora, și a locurilor unde tatăl său, Bogdan al II-lea, va ajunge să-și sfîrșească zilele. Reluînd o discuție mai veche cu privire la cunoscutul fragment păstrat din lespede de mormînt a lui Bogdan al II-lea, descoperită în anul 1937 în satul Secuieni³⁷ (sat aflat în apropierea Pro-

³³ Pentru clasificarea pe baze tipologice a ceramicii de uz comun din Moldova vezi: Elena Busuioc, *Ceramica de uz comun nesmălțuită din Moldova*, București, 1975.

³⁴ Vezi notele 2 și 8.

³⁵ Lespedea de mormînt a Oltei-Maria a fost descoperită de către C. Moisil în anul 1904 în curtea mănăstirii Probota, unde fusese adusă cu mult timp în urmă, și sprijinită de zidul bisericii, de la ruinele din Poiană (vezi Al. Lapedatu, *Serbarea de la mănăstirea Probota — 31 august 1908*, în *Buletinul Comisiunii monumentelor istorice* (= BCMI), I, 1908, 3,

p. 135). În urma manifestărilor comemorative din 1908 ea a fost plasată în partea de sud a gropniței, alături de mormintele lui Petru Rareș și al Elenei Doamna.

³⁶ Lespedea Evdochiei se află astăzi în pridvorul bisericii de la Probota.

³⁷ Victor Brătulescu, *Pietrele mormintale de la Museul Folticeni, Vălenii de Munte*, 1939, p. 3—4, fig. 1; *Reperatoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1958, p. 275, nr. 82.

botei), unde fusese întrebuintată drept masă de altar a unei biserici din secolul al XVIII-lea, un studiu de dată recentă ³⁸ ridică din nou problema locului unde a fost îngropat voievodul după uciderea sa la Reuseni, în anul 1451, de către rivalul său la domnie Petru Aron ³⁹. În legătură cu această controversată chestiune — deseori dezbătută și rezolvată în diverse chipuri — cea mai răspîdită și totodată acceptată este ipoteza conform căreia Bogdan al II-lea ar fi fost înmormîntat într-o biserică de lemn, ce exista la Reuseni la acea dată, pe locul căreia Ștefan cel Mare, la sfîrșitul domniei, va ridica binecunoscuta sa ctitorie, prilej cu care pune și piatra de mormînt ce, cu timpul, fiind spartă, va ajunge să fie utilizată parțial, în secolul al XVIII-lea, drept masă de altar a bisericii din satul Secuieni ⁴⁰. O interpretare mai veche, pornind și ea de la ipoteza înmormîntării lui Bogdan al II-lea într-o bisericuță din Reuseni, considera că în momentul cînd Ștefan va ridica aici o biserică de piatră, osemintele tatălui său vor fi mutate în necropola domnească de la Rădăuți ⁴¹. A fost formulată chiar opinia potrivit căreia Bogdan al II-lea ar fi fost depus, de către rudele ce posedau aici moșii, în bisericuța satului Secuieni, locul de unde provine fragmentul din lespede de sa funerară ⁴².

Recentul studiu mai sus-amintit, și consacrat aceleiași probleme, încearcă să demonstreze că, inițial, Bogdan al II-lea nu a putut fi înmormîntat decît la mănăstirea Probota, pe care, probabil, voievodul o miluise cu numeroase danii în timpul domniei sale și unde se putea ajunge pe un drum ferit de ochii rivalului învingător ⁴³. Pe de altă parte, faptul că Oltea-Maria a fost îngropată tocmai la Probota este considerat de autor a nu fi întîmplător, ci o consecință a dorinței exprese a acesteia de a fi îngropată alături de cel ce în viață nu putuse a-i fi soț legitim. Această din urmă ipoteză merită a fi reținută deoarece, cu cîteva amendamente, vom vedea că este confirmată de rezultatele cercetărilor noastre. În primul rînd, însă, ne facem o datorie din a supune unei analize critice celelalte ipoteze mai sus expuse, referitoare la locul de odihnă veșnică al lui Bogdan al II-lea.

Este cunoscută împrejurarea că disputa dintre Ștefan cel Mare și Petru Aron a îmbrăcat, pe lîngă aspectul luptei primului pentru ocuparea tronului Moldovei, și pe acela al răzbunării morții părintelui său și al pedepsirii ucigașului. De aceea cronicarul nu uită să menționeze, atunci cînd povestește victoria tînărului voievod, că acesta « îl prinse pe Petru vodă Aron și-i tăie capul, de-și răsplăti moartea tătine-său, lui Bogdan-vodă » ⁴⁴. Privind lucrurile din acest punct de vedere ne apare firesc ca, odată ajuns pe tronul Moldovei, Ștefan să se ocupe de la bun început, între altele, și de ridicarea unui lăcaș, menit să adăpostească osemintele și să cinstească memoria celui ce-i fusese tată și care fusese îngropat, în mare grabă, într-un edificiu ce va fi fost destul de modest în raport cu rolul ce trebuie să-l aibă.

³⁸ D. Constantinescu, *Unde a fost înmormîntat Bogdan al II-lea voievod*, în *Carpica*, 1971, p. 315–322.

³⁹ Că lupta dintre Bogdan al II-lea și Petru Aron nu reprezintă un moment al luptelor fratricide pentru domnie, ci doar disputa între doi pretendenți pentru ocuparea scaunului voievodal este un fapt dovedit de istoriografia noastră. Atît documentele, cit și cronicile vremii (vezi *Cronicile slavo-române din secolele XV–XVI*, publicate de Ioan Bogdan, ediție revăzută și completată de P. P. Panaitescu, București, 1959) nu menționează vreo legătură de singe între Bogdan al II-lea și Petru Aron. Deși în documentul din 1 martie 1456 (*DRH*, A. Moldova, vol. II, p. 84) Petru Aron întărește o danie a « părintelui nostru sfînt răposatului Alexandru Voievod » către mănăstirea Neamț, această formulă nu constituie dovada certă a faptului că era fiul lui Alexandru cel Bun, în diplomația medievală întrebuintîndu-se frecvent termenul de părinte, pentru cel de înaintaș, de multe ori chiar de către cei ce țineau să-și legitimeze prezența în scaun. Dealtfel problema este reluată într-un recent studiu (Const. Rezachievici, *Un tetravanghel necunoscut aparținînd familiei dinspre mamă a lui Ștefan cel Mare*, în *Studii și materiale de istorie medie*, VIII, 1975, p. 174), în care autorul demonstrează că Bogdan al II-lea era fiul, poate nelegitim, al jupanului Bogdan, fratele lui

Alexandru cel Bun, iar Ștefan cel Mare fiul natural al lui Bogdan al II-lea, căruia Oltea-Maria nu-i fusese niciodată doamnă. Dealtfel, în ceea ce ne privește, ni se pare mai firesc ca Bogdan al II-lea să fi fost fiul unei persoane ce purta același nume, obiceiul acesta fiind întîlnit destul de frecvent, decît a accepta că tatăl — admițînd că este vorba de Alexandru cel Bun — și-ar fi botezat pe doi dintre fiii săi, chiar dacă unul era natural, cu același nume de Bogdan, adică pe viitorul voievod Bogdan al II-lea, cit și pe cel denumit în mod firesc drept unchi de către Ștefan cel Mare, pe lespede de mormînt aflată la Rădăuți.

⁴⁰ V. Brătulescu, *Piatra de mormînt a lui Bogdan al II-lea, tatăl lui Ștefan cel Mare*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei* (= *MMS*), 1961, nr. 3–4, p. 166–170; Const. Rezachievici, *op. cit.*, p. 174.

⁴¹ N. Iorga, *Istoria românilor în chipuri și icoane*, Craiova, 1921, p. 18.

⁴² I. Minea, *Sfîrșitul lui Bogdan II Vodă*, în *Însemnări ieșene*, an. 5 (1940), vol. 16, nr. 10, p. 119; M. Costăchescu, *Documente moldovenești de la Ștefăniță Voievod (1517–1527)*, Iași, 1943, p. 133–134.

⁴³ Vezi nota 38.

⁴⁴ Grigore Ureche, *Letopiseșul Țării Moldovei*, ediție îngrijită de P. P. Panaitescu, București, 1955, p. 83.

După cum este binecunoscut, la Reuseni Ștefan va începe ridicarea unei biserici abia în ultimul an al vieții sale, moartea împiedicându-l să o isprăvească, această sarcină rămânând în grija fiului și urmașului său, Bogdan al III-lea. Pisania aflată pe fațada bisericii, explicită în ceea ce ne privește, arată că edificiul a fost zidit, « pe acest loc unde a fost tăiat capul tatălui său Bogdan voievod »⁴⁵ și nicidecum pe locul unde ar fi fost înmormântat. Cercetînd monumentul cu prilejul restaurărilor întreprinse la începutul veacului nostru, G. Balș arată că în interiorul sau exteriorul lăcașului nu s-a găsit nici o urmă din piatra de mormînt a voievodului ucis în anul 1451, și care s-ar fi putut afla acolo⁴⁶, măcar în stare fragmentară. Toată această înlănțuire de date ne întărește convingerea că Bogdan al II-lea nu s-a aflat și nu se află înmormîntat la Reuseni de vreme ce Ștefan se decide să ctitorească aici o biserică, ce prin hramul său — Tăierea capului sfîntului Ioan Botezătorul — comemorează doar tragica întîmplare petrecută în 1451, de-abia cînd el însuși se apropia de sfîrșitul vieții, după ce ridicase nenumărate biserici și mănăstiri, lăsînd impresia de a fi uitat de amintirea tatălui său.

Ipoteza conform căreia Bogdan al II-lea ar fi fost reînhumat la Rădăuți, după ce inițial fusese îngropat la Reuseni, în urma cercetărilor efectuate în toamna anului 1975 în interiorul bisericii Sf. Nicolae⁴⁷, sîntem în măsură să o respingem definitiv avînd în vedere împrejurarea că nici un mormînt din cadrul necropolei rădăuțene nu a putut fi atribuit unei persoane reînhumate în a doua jumătate a secolului al XV-lea. Față de o posibilă înmormîntare a lui Bogdan al II-lea la Secuieni — unde, dealtfel, biserica în care a fost găsit fragmentul din lespede de mormînt aparține secolului al XVIII-lea — pare mai lesne de acceptat ideea adăpostirii trupului său în biserica vechii mănăstiri Probota, așezămînt care în timpul domniei lui Petru Aron nu primește nici o danie, împrejurare deosebit de semnificativă și datorată poate tocmai atitudinii de bunăvoință manifestate de călugării din Probota față de rămășițele pămîntești ale tatălui lui Ștefan. Datarea ruinelor cercetate de noi în Poiana Șomuzului la începuturile domniei lui Ștefan constituie unul din principalele argumente ce vin să confirme ipoteza conform căreia trupul lui Bogdan al II-lea a fost înmormîntat în lăcașul de la Probota, cu precizarea că este vorba de vechiul așezămînt ctitorit la sfîrșitul secolului al XIV-lea, în împrejurări puțin cunoscute nouă în momentul de față. Odată ajuns pe tronul Moldovei, Ștefan se va ocupa de locul de veci al tatălui său, așezîndu-i pe mormîntul aflat în biserică o frumoasă lespede funerară, iar în semn de grațitudine pentru bunăvoința cu care călugării primiseră rămășițele pămîntești ale voievodului înfrînt, dar și cu intenția de a construi un lăcaș impunător în care să strămute osemintele părintelui său, marele voievod va proceda la ridicarea unui nou așezămînt — în condițiile menținerii în funcțiune a celui vechi, împrejurare ce explică necesitatea unui nou amplasament « mai la vale » —, prevăzut cu o biserică înzestrată cu o încăpere destinată în mod special pentru a primi osemintele celui ce a fost Bogdan al II-lea, cît și ale altor membri ai familiei domnitoare, la o dată la care ideea construirii unei necropole la Putna nu era însă structurată. În mod cert noua ctitorie a fost terminată la o dată anterioară sau în preajma anului 1465, astfel încît va putea primi în gropnița sa trupul Oltei-Maria, una dintre cele două cripte descoperite, probabil cea dinspre sud, aparținîndu-i. Deoarece în interiorul bisericii nu au fost descoperite decît cîteva oseminte reînhumate dezordonat în colțul de nord-vest al pronaosului, ce nu pot fi atribuite lui Bogdan al II-lea, apreciem că în momentul decesului Oltei-Maria s-a petrecut și exhumarea osemintelor voievodului aflate în biserica veche și reînhumarea lor în aceeași criptă, deasupra așezîndu-se o lespede ce pomenea doar numele doamnei⁴⁸, piatra domnitorului rămînînd — spartă, poate, tocmai în timpul desfacerii mormîntului — la vechea biserică, de unde mai tîrziu va ajunge în stare fragmentară drept masă de altar la biserica din Secuieni.

⁴⁵ G. Balș, *Bisericile lui Ștefan cel Mare*, în *BCMI*, XIX, 1926, p. 196.

⁴⁶ *Ibidem*, p. 118.

⁴⁷ Cercetări inedite.

⁴⁸ Lespedea funerară aparținînd Oltei-Maria prezintă următorul text: « Aceasta este groapa roabei lui Dumnezeu

Oltea, mama domnului Io Ștefan Voievod, care a murit în anul 6973 <1465> nov. 4 » (cf. N. Iorga, *Inscripții...*, vol. I, p. 60–61; Al. Lapedatu, *Un vechi epitaf și o nouă inscripție de la Probota*, în *BCMI*, I, 1908, 4, p. 166–167; *Repertoriul monumentelor și obiectelor de artă din timpul lui Ștefan cel Mare*, p. 246, nr. 49).

Prevederile documentului din 9 iulie 1466 – unul dintre actele de primă dotare prin care Ștefan cel Mare « întărește și împuternicește mănăstirea noastră de la Probota »⁴⁹ cu numeroase danii – sînt deosebit de importante pentru confirmarea încheierilor noastre de pînă acum. Urmărind să întărească aceste danii făcute mănăstirii « pentru mîntuirea sufletelor părinților și moșilor » săi, îndeosebi al moșului său Alexandru, al tatălui său Bogdan și al mamei sale Maria, Ștefan cere binecuvîntarea mitropolitului Teoctist, a episcopului de Roman, Tanasie, și a întregului său sfat. Ar fi folosit oare Ștefan autoritatea celor mai înalți prelați ai țării pentru a încuviința și binecuvînta daniile făcute unui așezămînt oarecare, dacă acesta nu ar fi dobîndit un prestigiu sporit prin faptul de a fi adăpostit rămășițele pămîntești ale părinților săi? Însuși scopul pentru care este făcută dania, acela de a îndemna pe călugării mănăstirii să-i pomenească în slujbele lor pe bunicul și părinții săi, ni se pare a fi deosebit de semnificativ arătîndu-ne că aici, și nu în altă parte, își aveau mormintele Bogdan al II-lea și Oltea. Spațiul rămas disponibil în jumătatea de nord a gropniței va fi utilizat în aceleași scopuri funerare doi ani mai tîrziu, în 1467, atunci cînd se va stinge din viață Evdochia de Kiev. Deoarece biserica Putnei, destinată a reprezenta necropola lui Ștefan și a familiei sale, nu apucase să fie terminată la această dată, trupul primei sale soții va fi depus în biserica mănăstirii Probota. Piatra de mormînt, al cărei decor este mult degradat de scurgerea anilor, dar care totuși prezintă caracteristicile lespezilor funerare din epoca lui Ștefan cel Mare, aflată azi în pridvorul ctitoriei rareșiene⁵⁰, i-a fost atribuită pe bună dreptate doamnei Evdochia luîndu-se în considerare identitatea anului în care se cunoaște a se fi « pristăvit » aceasta⁵¹ cu cel înscris pe lespele.

După anul 1467, cît timp va mai fiînța mănăstirea, pînă la construirea celei datorate lui Petru Rareș, gropnița nu va mai primi nici un alt mormînt, dovadă a importanței și respectului ce se acorda celor deja existente, dar și a faptului că isprăvirea bisericii mănăstirii Putna în anul 1469 pune la dispoziția familiei domnitoare o nouă necropolă, cea de la Probota rămînînd în exclusivitate locul de odihnă al părinților și al primei soții a marelui voievod. Dealtfel numărul extrem de redus al mormintelor, atît în interiorul, cît și în exteriorul bisericii, demonstrează – așa după cum s-a mai menționat – existența unui cimitir⁵² ce-l bănuim a fi funcționat în jurul bisericii primei mănăstiri de la Probota – biserică ce odată cu ridicarea noului așezămînt de către Ștefan cel Mare va continua să existe căpătînd funcția de biserică cimiterială –, acolo unde se practicau înmormîntările curente, împrejurare determinată în mod special de caracterul exclusiv de necropolă domnească pe care voievodul a dorit să-l impună așezămîntului nou ctitorit.

Oprindu-ne pe scurt asupra problemelor pe care le ridică prezența camerei mormintelor în cadrul ansamblului de la Probota, trebuie menționat de la bun început faptul că această încăpere – proprie arhitecturii moldovenești – a constituit subiectul a numeroase discuții ce urmăreau a da răspuns întrebărilor legate de originea și evoluția conceptului de spațiu funerar⁵³. Dar sărăcia de date cu privire la ctitoriile voievodale ridicate la răsărit de Carpați în primul veac de existență a statului feudal a orientat cercetarea pe o cale ce de

⁴⁹ DRH, A. Moldova, vol. II, nr. 138, p. 197.

⁵⁰ N. Iorga, *op. cit.*, p. 60; *Repertoriul monumentelor* . . . , p. 247, nr. 50.

⁵¹ « Și în acel an <6975>, a răposat doamna Evdochia » (*Cronicle slavo-române din secolele XV–XVI. Letopiseșul de la Putna, I*, p. 49 și *Letopiseșul de la Putna, II*, p. 62) sau « Pre acele vremi, noiembrie în 25, s-au pristăvit Evdochia, doamna lui Ștefan Vodă » (Gr. Ureche, *op. cit.*, p. 86). Nepotrivirea de dată a decesului așa cum apare ea menționată pe lespele (4 septembrie) și cea din letopiseșul lui Grigore Ureche nu trebuie să ne mire, cunoștințele acestuia în materie de amănunt lăsînd uneori de dorit. Probabil din această cauză V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 721) consideră lespedea ca aparținînd unui necunoscut.

⁵² În cursul sondajelor arheologice efectuate în toamna anului 1976 am reușit să identificăm un cimitir, la sud-est

de actuala mănăstire, din care nu am cercetat decît un număr de 13 morminte, datele cu ajutorul monedelor în secolele XVIII–XIX.

⁵³ G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești din veacul al XVI-lea*, în BCMI, XXI, 1928, p. 222–223; V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 635; C. Nicolescu, *Arta în epoca lui Ștefan cel Mare*, în *Cultura moldovenească în timpul lui Ștefan cel Mare*, București, 1964, p. 341; D. Nastase, *Despre spațiul funerar în arhitectura moldovenească*, în SCIA, seria Artă plastică, 14, 1967, 2, p. 201–207; Sorin Ulea, *Prima biserică a mănăstirii Putna. Contribuții la studiul fazelor de dezvoltare a arhitecturii medievale moldovenești*, în SCIA, seria Artă plastică, 16, 1969, 1, p. 42 și urm.; V. Drăguț, *Arhitectura religioasă, pictura murală*, în *Monumente istorice bisericești din Mitropolia Moldovei și Sucevei*, Iași, 1974, p. 11.

multe ori apela la raționamente artificiale și insuficient de bine susținute atunci când încerca să explice antecedentele, cât și apariția primului edificiu considerat a fi fost prevăzut cu gropniță și anume biserica mănăstirii Neamț. Recentele cercetări arheologice efectuate asupra unor monumente precum Bistrița ⁵⁴, Probota și Putna ⁵⁵ au demonstrat, însă, existența în programul anumitor biserici moldovenesti a unui compartiment de sine stătător destinat înmormintărilor încă de la începutul secolului al XV-lea — la Bistrița —, ce va fi regăsit în vremea lui Ștefan cel Mare la bisericile mănăstirilor Probota, Putna, Neamț și Dobrovă. Deși nu este momentul de a ne ocupa de problemele ridicate de existența compartimentului amintit ⁵⁶, considerăm a fi încă de pe acum oportune o serie de aprecieri de ordin general. O trecere în revistă a monumentelor eclesiastice prevăzute cu gropniță ne permite să observăm că aceasta — ca încăpere distinctă în programul edificiilor de cult — este pînă la un anumit moment istoric, moment determinat la început de împrejurări speciale, apoi de unele fisuri apărute în integritatea autorității centrale, apanajul strict și de necontestat al domniei și al familiei voievodale. Dispoziția planimetrică a unor biserici de rit ortodox, atît de precis determinată de cerințele exercitării serviciilor religioase, a fost modificată în favoarea celui mai înalt reprezentant al clasei feudale prin intercalarea unui nou compartiment între naos și pronaos. Fiecare dintre acei prestigioși voievozi, beneficiari ai unor domnii mai îndelungate, ce le-au permis consolidarea puterii centrale, începînd cu Alexandru cel Bun — primul domnitor ce introduce această inovație în arhitectura eclesiastică moldovenească — și continuînd cu Ștefan cel Mare, Petru Rareș și Alexandru Lăpușneanu, pentru a-i aminti doar pe aceștia, se va îngriji să ridice cîte o biserică (dacă nu chiar două) prevăzută cu o gropniță. Voievodul are conștiința precisă a dimensiunilor pe care i le conferă poziția sa în vîrfurile piramidei sociale pentru a nu permite supușilor, de orice rang, să uzurpe un drept statornicit, de altfel, chiar de primii domnitori. În acest sens, ruinele de la Probota fiind prevăzute cu o cameră funerară nu pot fi interpretate decît drept vestigii ale unei ctitorii domnești. Totodată, cunoscînd împrejurarea că Ștefan cel Mare ridică aici o mănăstire, aceasta nu poate fi identificată decît cu Probota I, așa după cum cele două morminte în criptă din încăperea gropniței nu pot aparține decît unor membri ai familiei domnitoare, mai precis Mariei-Oltea și Evdochiei, personaje identificate cu ajutorul lespezilor de mormînt descoperite în aceste locuri.

Prin datarea bisericii din Poiana Șomuzului în primul deceniu al domniei lui Ștefan, acea primă etapă, încadrată în intervalul dintre anii 1457 și 1475 și considerată a fi mai puțin prolifică în domeniul construcțiilor eclesiastice ⁵⁷, se îmbogățește cu un nou monument — cu atît mai important cu cît reprezintă întîia ctitorie datorată ilustrului voievod — ce vine să se alăture celui ridicat la Putna (1466–1469), precum și celui presupus a fi aparținut aceleiași epoci: biserica Albă din Baia (1467). Dar importanța sa este sporită cu atît mai mult cu cît reprezintă o primă încercare de a implica două planuri unul în celălalt, astfel încît o clădire aparent dreptunghiulară ascunde dincolo de zidurile sale un triconc, rezolvare ce demonstrează originalitatea creației artistice autohtone. Acest proces de sinteză a celor două tipuri fundamentale, longitudinal și triconc — petrecut în condițiile în care exteriorul prezintă aproape neschimbat aspectul bisericilor de plan dreptunghiular, pe cînd interiorul, prin sistemul de boltire, dar și prin absidele naosului practicate la unele din acestea în grosimea zidurilor, acuză esența monumentelor de tip triconc — are drept rezultat apariția unui nou tip de edificiu denumit « mixt » ⁵⁸, ce nu este altceva decît o creație originală a meșterilor moldoveni zămislită la începuturile celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea,

⁵⁴ Cercetări inedite.

⁵⁵ N. N. Pușcașu, *Informare asupra săpăturilor de cercetare arheologică efectuate la mănăstirea Putna în anii 1969–1970*, în BMI, 1973, 4, p. 71.

⁵⁶ Un studiu dedicat acestor probleme se află în curs de elaborare.

⁵⁷ V. Vătășianu, *op. cit.*, p. 633; C. Nicolescu, *op. cit.*, p. 309 și urm.; D. Nastase, *Arhitectura*, în *Istoria artelor plastice în România*, I, București, 1968, p. 293.

⁵⁸ Edificiile aparținînd acestui tip de plan, deși considerate de G. Balș a fi prea puțin numeroase pentru a putea alcătui o categorie specială (vezi N. Iorga, G. Balș, *Histoire de l'art roumain ancien*, Paris, 1922, p. 336), sînt încadrate ca atare de către V. Vătășianu (*op. cit.*, p. 678–679), Gr. Ionescu (*Istoria arhitecturii...*, p. 242), N. Grigoraș (*Ctitoriile lui Ștefan cel Mare*, în MMS, 1966, nr. 7–8, p. 525), Sorin Ulea (*op. cit.*, p. 41) și D. Nastase (*op. cit.*, p. 326).

adică mai devreme cu cel puțin trei decenii decât s-a crezut pînă acum ⁵⁹. Rezolvarea pe care o capătă sistemul de boltire a pronaosului — considerată și ea a fi apărut abia la sfîrșitul secolului al XV-lea în cadrul bisericilor din Borzești, Războieni, Piatra Neamț, mănăstirea Neamț etc. — așa cum o întîlnim la Probota, Putna ⁶⁰ și Baia ⁶¹ — sub forma a două calote separate de un arc dublou ale cărui împingeri, în concepția constructorilor, trebuiau să fie preluate, în cazul primelor, de cele două contraforturi plasate pe mijlocul pronaosului — vine să ne dovedească existența sa încă din deceniul șapte al veacului amintit ⁶².

Dar în aprecierea tuturor factorilor care au contribuit la apariția unui asemenea tip de plan la Probota, nu putem face abstracție de exemplul ce-l putea reprezenta pentru comanditar și constructori prima biserică a mănăstirii Bistrița. Prezența unei camere funereare în biserică datorată lui Alexandru cel Bun, alături de aspectul naosului — supralărgit și în acest caz — sau de decorația ceramică și ritmica fațadelor — dată de aceleași contraforturi late și puțin adînci ⁶³ — sînt tot atîtea elemente comune celor două edificii.

Cît despre evoluția ulterioară a acestui nou tip structural, așa după cum principalele caracteristici ale triconcului Putnei vor fi preluate de biserică mănăstirii Neamț ⁶⁴, tot așa cele de la Probota vor fi adoptate, în condițiile unor prelucrări și adaptări creatoare, de grupul bisericilor de plan « mixt » construite la sfîrșitul domniei lui Ștefan cel Mare, din rîndul cărora remarcăm în mod special, pe de o parte, biserică Sf. Ioan din Piatra Neamț — singurul edificiu din serie ce păstrează, ca și Putna, dispoziția contraforturilor exterioare, cele de pe mijlocul pronaosului fiind însă transferate pe colțurile de sud-vest și nord-vest, precum și ușoara supralărgire a naosului —, iar pe de altă parte biserică mănăstirii Dobrovăț, edificiu ale cărui contraforturi, cameră a mormintelor și naos ne aduc aminte, de asemenea, de Probota.

O ultimă problemă — ridicată de una dintre prezențele ce ne par a fi de-a dreptul remarcabile și anume cea a unei picturi exterioare — ce merită o atenție sporită este aceea a împodobirii exteriorului unor monumente religioase cu picturi în frescă. Deși nu intenționăm și nici nu sîntem în măsură să abordăm în rîndurile de față aspectele privitoare la originea acestui procedeu și nici să reluăm cheștiunea semnificației programului iconografic reprezentat pe fațadele cunoscutelor biserici moldovenești, această ultimă problemă fiind temeinic analizată de cercetătorii artei noastre medievale ⁶⁵, ținem să aducem unele precizări

⁵⁹ Acest tip structural este considerat a fi apărut abia la sfîrșitul secolului al XV-lea (V. Vătășianu, loc. cit., D. Nastase, op. cit., p. 347) în primul rînd la biserică din Borzești (1493—1494), fiind apoi întîlnit la o serie destul de numeroasă de monumente din ultimul deceniu al secolului al XV-lea și din secolul următor, precum cele de la Războieni, Piatra Neamț, Arbore, Reusenii, Dobrovăț, Șipote, Vălenii, Baia, Zăhărești, Suceava etc.

⁶⁰ Ioana Grigorescu, *Repere de arhitectură în determinarea transformărilor bisericii de la Putna. Cercetare în vederea restaurării*, în SCIA, seria Artă plastică, 21, 1974, fig. 2 A.

⁶¹ În lipsa unor date cronologice certe, biserică Albă din Baia a fost datată, pe baza unor criterii stilistice, cît și a știrilor parvenite prin tradiție, în cel de-al doilea deceniu al domniei lui Ștefan cel Mare. Deși, într-un recent studiu consacrat bisericilor din Baia, se propune datarea ei în secolul al XVII-lea (vezi R. Teodoru, *Vechile biserici din Baia*, în SCIA, seria Artă plastică, 20, 1973, 2, p. 233—243), noi continuăm să-i acordăm vechimea pe care i-o atribuie tradiția istorică, ce leagă ridicarea ei de victoria moldovenilor împotriva trupelor lui Matei Corvin în 1467, luînd în considerare, în afara judecăților formulate de G. Balș (op. cit., p. 17—18), asemănările sale — între care sistemul de boltire a pronaosului, structura naosului și absența fridelor de pe absidă — cu prima biserică ridicată de Ștefan la Probota.

⁶² Între primele două biserici, de la Probota și Putna, se pot observa și alte apropieri ce se referă, în afară de dispo-

ziția contraforturilor, la proporțiile compartimentelor și decorația ceramică. Aceste similitudini pot fi puse pe seama realizării lor la o dată apropiată, dar și a obișnuitei circulații de meșteri, nefiind imposibil ca unii dintre aceștia să fi activat pe ambele șantiere.

⁶³ Cercetări inedite.

⁶⁴ Pînă la efectuarea cercetărilor arheologice de la Putna, biserică mănăstirii Neamț era considerată drept un monument de excepție ce înmănunchează într-o simbioză perfectă cele mai valoroase realizări anterioare cu cele mai îndrăznețe inovații. Dar grație cercetărilor arheologice (vezi nota 55), planul bisericii de la Putna (ținem să menționăm autorii acelor ipoteze privind planul bisericii de la Putna care, îndrumate de o atentă cercetare, dar și de o intuiție remarcabilă, au fost confirmate de rezultatele cercetărilor arheologice: V. Vătășianu, op. cit., p. 635; M. A. Musicescu și M. Berza, *Mănăstirea Sucevița*, București, 1959, p. 46; N. Grigoraș, op. cit., p. 531—532) — considerînd și prîdvorul a cărui adosare se produce pînă în anul 1484 (N. N. Pușcașu, op. cit., p. 71) — ne apare ca un prototip impecabil în conformitate cu care, aplicînd și cuceririle celor aproape trei decenii de acumulări în materie de arhitectură ecleziastică, va fi construită impunătoarea biserică a mănăstirii Neamț.

⁶⁵ Menționăm doar cîteva dintre cele mai recente lucrări ce se preocupă de problema picturii exterioare moldovenești: Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion, un fiu necunoscut*

ce nu ne par a fi lipsite de interes în conturarea fenomenului mai sus-amintit. În ceea ce privește momentul apariției acestui procedeu decorativ în Moldova, deși se acceptă îndeobște că, odată cu ocuparea tronului țării de către Petru Rareș, modalitatea artistică amintită se impune ca o caracteristică generală la aproape toate monumentele vremii — cele deja existente, cât și cele abia ridicate primind o pictură exterioară, seria fiind deschisă de biserica Sf. Gheorghe din Hîrlău ⁶⁶ — existența sa încă din secolul al XV-lea a fost apreciată de unii autori drept un « fenomen artistic neînsemnat, ce apare sporadic în jurul portalurilor de intrare în biserici » ⁶⁷. Alți cercetători, bazîndu-se pe observațiile efectuate asupra unor elemente picturale prezente fie sub forma unor vrejuri decorative pe fațada de vest — imediat sub cornișă — a pronaosului bisericii Voroneț ⁶⁸ — și remarcate, dealtfel, cu peste jumătate de veac în urmă ⁶⁹ —, fie a unor chipuri de sfinți (îngeri, prooroci și apostoli), în ocnițele bisericii Înălțării de la mănăstirea Neamț ⁷⁰, au arătat că o tendință de zugrăvire a exteriorului apare ca un fenomen de sine stătător, dar nu obligatoriu, încă din timpul domniei lui Ștefan cel Mare. Interesul pentru această practică este dovedit și de numeroasele fragmente de frescă aduse la lumină de recente cercetări arheologice de la Putna ⁷¹, ce vin să sporească cunoștințele noastre despre această preocupare artistică, întărind totodată cele afirmate de cronicar despre prima biserică a mănăstirii Putna în sensul că « tot cu aur poleită, zugrăveala mai mult aur decît zugrăveală și pre dinlăuntru și pre denafară » ⁷² (subl. n.). Dar dincolo de urmele subțiri de tencuială pictată fie cu imitații de cărămizi, fie cu elemente geometrice simple sau cu pictură ornamentală ⁷³ — întîlnite, credem noi, încă din prima jumătate a secolului al XV-lea, prefăcînd epoca lui Ștefan cel Mare, și menite să evidențieze policromia asizelor și jocurile de apareiaj —, ce dovedesc preocupările comanditarilor și ale meșterilor artiști de a înzestra monumentele eclesiastice cu o bogată decorație exterioară, descoperirile de la Probota — ce vin să se adauge celor de la Putna și Neamț — ne permit să apreciem că pictura murală exterioară — remarcabilă manifestare artistică de o bogăție incontestabilă de idei —, așa cum ne apare ea redată pe fațadele bisericilor din vremea lui Petru Rareș, își are originile la începuturile înfloritoare epoci a lui Ștefan cel Mare. Astfel, pe baza datelor oferite de cercetările arheologice, evoluția fenomenului pe care-l reprezintă pictura exterioară începe să prindă contururi mai precise.

Cît privește discuțiile referitoare la suprafața pe care pictura o putea ocupa pe fațadele monumentelor din această perioadă — dacă acopereau numai parțial sau integral paramentul —, cît și cele la tematica, programul iconografic — pe marginea existenței sau inexistenței sale —, acestea pot fi diverse și firește contradictorii, așa cum se întîmplă atunci cînd în timpul investigațiilor predomină ipotezele. Oricum, pe baza decorului (faldurile veșmintelor) înfățișat de fragmentele descoperite la Probota, nu credem că mai poate fi pusă sub semnul îndoielii împrejurarea că încă de la mijlocul secolului al XV-lea, procedeul împodobirii fațadelor cu o pictură figurativă devenise cunoscut în cuprinsul unor importante ctitorii domnești, din care, din nefericire, nici una nu ni se păstrează integral. În a doua jumătate a secolului al XV-lea, perioadă ce trebuie să se fi caracterizat prin numeroase experiențe și cîștiguri în acest domeniu de artă, pictura exterioară — pornind de la forme simple, în care decorul figurativ se împletea cu cel ornamental, vegetal-geometric — atît

al lui Petru Rareș, și datarea ansamblului de pictură de la Probota, în SCIA, VI, 1959, I, p. 67—69; idem, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare moldovenești*, I, în SCIA, X, 1963, I, p. 57—93 (cuprinde și o vastă bibliografie a subiectului cercetat) și II, în SCIA, seria Artă plastică, 19, 1972, I, p. 35—55; C. Nicolescu, *Arta în epoca lui Ștefan cel Mare* . . . , p. 354; V. Drăguț, *Pictura murală din Țara Românească și Moldova în raporturile sale cu pictura Europei de sud-est în cursul secolului al XVI-lea*, în BMI, 1970, 4, p. 17—32; V. Vătășianu, *Pictura murală românească în veacurile XIV—XVI*, București, 1965, p. 25—35; idem, *Pictura murală din nordul Moldovei*, București, 1974, p. 19—30.

⁶⁶ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion* . . . , p. 69.

⁶⁷ Idem, *Originea și semnificația picturii exterioare* . . . , I, p. 57.

⁶⁸ V. Vătășianu, *Istoria artei feudale* . . . , p. 813—814.

⁶⁹ O. Luția, *Legenda Sfîntului Ioan cel Nou de la Suceava în pictura de la Voroneț*, în *Codrii Cosminului*, I, 1924, p. 284.

⁷⁰ C. Nicolescu, *Decorul mănăstirii Neamț, în legătură cu ceramica monumentală în Moldova în sec. al XV-lea*, în SCIA, 1955, 1—2, p. 117, fig. 2; idem, *Arta în epoca lui Ștefan cel Mare* . . . , p. 354.

⁷¹ Mulțumim colegului Alex. Rădulescu pentru informațiile furnizate în această privință.

⁷² I. Neculce, *Letopisețul Țării Moldovei și O samă de cuvinte*, București, 1955, p. 106.

⁷³ D. Nastase, op. cit., p. 324.

sub aspect tehnic, cât și tematic, va parcurge un drum ascendent la capătul căruia va cunoaște remarcabilele realizări ale veacului următor.

În sfârșit, dacă ar fi totuși să ne pronunțăm în legătură cu semnificația programelor iconografice realizate pe fațadele unor monumente din a doua jumătate a secolului al XV-lea, deși nu le putem preciza rolul și importanța în această perioadă, referindu-ne la ultimele studii închinete acestei probleme⁷⁴, ni se pare mai firesc ca acel mesaj patriotic, de îndemn la luptă împotriva dușmanului păgîn, pe care îl conțin programele frescelor din secolul al XVI-lea, să-și aibă originea în glorioasa epocă anterioară, adresîndu-se pentru prima dată celor ce-l puteau înțelege și simți mai lesne, răzeshilor lui Ștefan cel Mare, cei ce au purtat greul războaielor antiotomane și mai apoi abia celor cîrmuiți de Petru Rareș, voievod în vremea căruia o suită mai largă de manifestări culturale va căpăta un pronunțat caracter antiotoman⁷⁵. Dealtfel, prezența scenei Cavalcadei lui Constantin cel Mare în cadrul picturii interioare a bisericii Sf. Cruce din Pătrăuți — temă al cărei caracter de invocare a ajutorului oștilor cerești în lupta lui Ștefan contra păgînilor turci este incontestabil — demonstrează că încă din timpul domniei marelui voievod artiștii zugravi abordau teme cu puternice semnificații patriotice.

★

Odată discutate pe scurt problemele ridicate de particularitățile distincte ale edificiului ridicat în Poiana Probotei de către Ștefan cel Mare la începuturile domniei sale, ne vom referi în rîndurile următoare la cea de-a doua etapă de construcție cunoscută de acest lăcaș (denumită în mod convențional Probota II), încercînd să surprindem rolul și locul său în cadrul evoluției vechii arhitecturi moldovenești.

Apariția unor grave fisuri și chiar ușoara deplasare a unor compartimente, determinate de amintita instabilitate a terenului, a necesitat, după numai cîteva decenii de funcționare, refacerea integrală a acestei prime biserici. După demantelarea în bună măsură a zidurilor fisurate, în unele locuri chiar pînă sub nivelul lor de construcție, ridicarea Probotei II se efectuează în bună măsură pe vechiul traseu, cu cîteva excepții pe care le vom vedea mai jos. Devierea spre nord-est a absidei altarului și a unei părți a naosului bisericii inițiale a impus corectarea orientării acestor compartimente ale bisericii II. Tot acum va fi corectat și traseul absidei altarului, laturile sale de nord și de sud fiind de această dată simetrice. Dar deosebirea esențială între edificiul inițial și cel refăcut se referă tocmai la planimetria naosului: în timp ce primul avea absidele practice în grosimea zidurilor, cel de-al doilea le prezintă bine marcate atît în interior, cât și la exterior, planul său fiind de această dată un autentic triconc (fig. 9). În sfârșit, în timp ce latura de nord a pronaosului și a gropniței edificiului nou realizat suprapune integral vechile ziduri, cea sudică apare ușor deplasată spre nord, cu 35–40 cm, printr-o lărgire cu o grosime corespunzătoare a fundațiilor primei biserici (fig. 1). Respectînd dimensiunile și dispoziția planimetrică a primului lăcaș, cel de-al doilea se compune din aceleași patru compartimente distincte: altarul, prevăzut cu proscomidie și diaconicon realizate în grosimea zidurilor și flancate la exterior de aceeași pereche de contraforturi, naosul cu cele două abside laterale, camera mormintelor, ce va proteja doar cele două morminte practice la începutul celei de-a doua jumătăți a secolului al XV-lea, și pronaosul, întărit la exterior cu cele două contraforturi plasate pe mijlocul laturilor sale de nord și sud, elemente ce ne sugerează și de această dată modul de rezolvare a boltirii prin două calote despărțite printr-un arc dublou. Lățimea zidurilor noului lăcaș, în linii mari, este aceeași cu cea a zidurilor bisericii inițiale. Contraforturile aveau muchiile realizate din blocuri mari din piatră de talie (cu dimensiunile de 35/42/82 cm) care au fost scoase de

⁷⁴ Sorin Ulea, *Originea și semnificația ideologică a picturii exterioare*, I și II; D. Nastase, *Ideea imperială în țările române. Geneză și evoluție ei în raport cu vechea artă românească (secolele XIV–XVI)*, în *Fondation européenne Dragan*, Atena, 1972. Deși acest ultim studiu acceptă ideea apariției picturii exterioare moldovenești încă din secolul

al XV-lea, mai precis către sfîrșitul domniei lui Ștefan cel Mare, cu privire la restul interpretărilor conținute manifestăm o serie de rezerve pe care le vom exprima cu un alt prilej.

⁷⁵ Șt. Andreescu, *Limitele cronologice ale dominației otomane în țările române*, în *Revista de istorie*, t. 27, 1974, 3, p. 410.

demantelatori în decursul veacurilor pentru a fi refolosite, dar lăcașurile lăsate în zidăria de unde au fost dislocate (fig. 5 și 10), cât și o piesă recuperată (fig. 13 d) stau drept mărturie a existenței lor. Demnă de remarcat este împrejurarea că zidul despărțitor dintre naos și camera mormintelor a fost complet demontat (fig. 7), pînă sub nivelul său de construcție, afectîndu-se pardoseala din cărămizi cvasipătrate contemporane lui, pentru ca tot acum fundația să fie supraînălțată cu 1,40 m, operațiune ce are drept rezultat modificarea cotei de nivel la care se va monta noua pardoseală (+1,50 m) organizată pe un strat de umplutură (evident în grosime de 1,50 m), ce la exterior variază, însă, atît de mult în grosime, crescînd de la vest spre est. Demantelările și acțiunile de recuperare a materialelor de construcții, datorate în bună măsură constructorilor așezămîntului rareșean, ne-au lipsit de posibilitatea descoperirii mai multor pietre profilate — cu excepția unora ce au aparținut soclului și ferestrelor (fig. 13 a și 13 b) — sau a golurilor de uși, precum și a pragurilor ce vor fi



Fig. 9. — Planul celei de-a doua biserici.

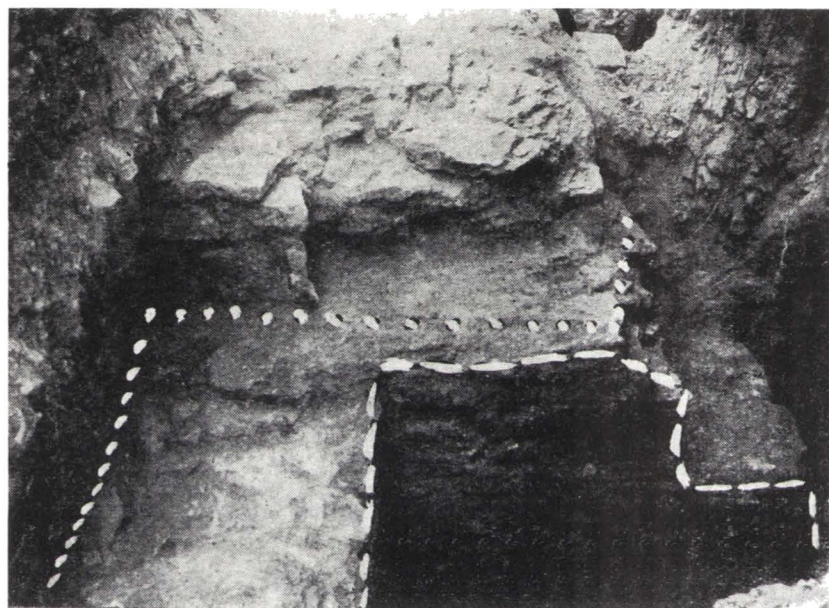


Fig. 10. — Contrafortul de pe fațada de sud a pronaosului.

marcat trecerea dintr-un compartiment în altul. Cu toate acestea credem că golurile ușilor erau plasate în axul longitudinal, inclusiv cel al intrării ce facilita accesul în biserică, acesta neputînd fi lateral din cauza prezenței masivelor contraforturi.

În ceea ce privește planul edificiului, constrînși de cel al primei biserici, de zidurile ei groase, constructorii noului monument nu și-au putut permite libertăți de creație, transformarea vechiului naos cu abside în grosimea zidurilor într-unul cu abside profilate și la exterior fiind impusă tocmai de realitățile terenului și ale monumentului fisurat. În aceste condiții, construcția în sine, deși de plan triconc, deci diferit de cel al primului edificiu, nu credem că marchează o etapă importantă în procesul de constituire a formelor arhitecturii moldovenești, ci răspunde unor cerințe ale monumentului inițial.

Din pardoseala amenajată la interior s-au păstrat doar fragmente și anume în altar, unde sondajul efectuat de prof. Horia Teodoru cu mai bine de patru decenii în urmă a întîlnit, dar a și demontat un paviment din cărămidă așezată în zigzag⁷⁶ (*spina di pesce*), precum și în absidele naosului, aici fiind realizată din cărămizi de bună calitate (26,5/13/15 cm) dispuse în rînduri paralele pe direcția est-vest.

Numeroasele fragmente de menouri și muluri, cu ușoare urme de culoare, descoperite în stratul de demolare din zona pronaosului, prezintă asemănări frapante cu cele ale biseri-

⁷⁶ H. Teodoru, *op. cit.*, p. 36.

cilor de la Hîrlău, Borzești, mănăstirea Neamț, Bălinești etc. Un alt element ce ne trimite cu gîndul la monumentul din Hîrlău îl constituie un fragment din soclul ce a încins cea de-a doua biserică a Probotei din Poiană (fig. 13 a), găsit în stratul de demolare de pe latura de sud a naosului, și care prezintă un profil identic cu cel al soclului bisericii Sf. Gheorghe din Hîrlău (1492). Aceste asemănări ne conduc în mod firesc la ipoteza că meșterul pietrar care va fi lucrat podoaba de piatră a uneia dintre cele mai reușite realizări arhitectonice datorate epocii lui Ștefan cel Mare este posibil să fi executat și pietrăria Probotei II.

În ceea ce privește necropola, ce în mod normal ar fi trebuit să funcționeze în jurul bisericii refăcute, observăm aceeași absență a mormintelor ca și în cazul primului lăcaș, împrejurare ce probează încă o dată afirmația că mănăstirea beneficia de un cimitir amplasat

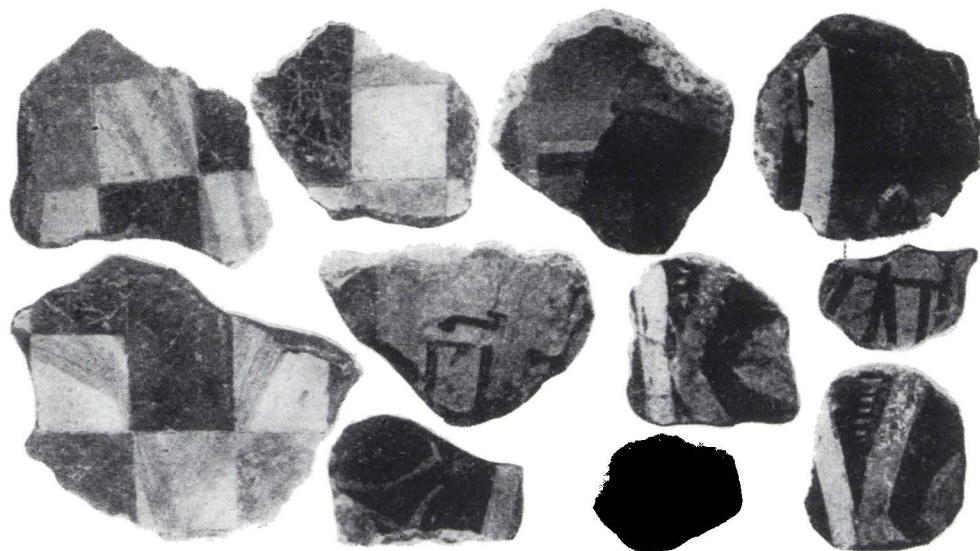


Fig. 11. — Fragmente de tencuială pictată aparținînd interiorului celei de-a doua biserici.

în alt loc, probabil în jurul bisericii vechiului așezămînt ctitorit în secolul al XIV-lea. În gropniță și în pronaos nu se efectuează noi înmormîntări, iar în exterior, pe latura de sud a naosului, la vest de contrafortul ce flanchează diaconiconul, a fost surprins un singur mormînt, în groapă simplă și fără inventar.

★

Trecînd la prezentarea elementelor ce țin de aspectul estetic al monumentului, se cuvine să menționăm în primul rînd urmele de tencuială pictată reprezentînd porțiunea inferioară a unor draperii păstrate pe pereții interiori ai proscomidiei, diaconiconului și ai celor două abside laterale ale naosului, mărturii ce demonstrează că și acest monument refăcut a beneficiat dintru început de o pictură interioară de bună calitate, așa cum o recomandă fragmentele păstrate *in situ*, precum și cele recoltate din stratul de demolare. În încercarea de reconstituire a aspectului exterior al monumentului vom apela la interpretările ce decurg din studiul materialelor recoltate din același nivel de demolare, în condițiile în care din elevația edificiului nu ni s-au mai păstrat decît mici porțiuni pe înălțimea de 0,30—0,50 m. Astfel, numeroasele cărămizi întregi sau fragmentare de formă pentagonală, descoperite în zona altarului și naosului, constituie dovada faptului că fațadele absidelor erau decorate cu binecunoscutele firide înalte și înguste ce au rolul de a sublinia dominantă verticală a volumelor. Toate aceste cărămizi prezintă la față straturi subțiri de culoare roșie ce înlocuiește smalțul întîlnit la alte monumente. La acestea se adaugă bucățile de frescă descoperite în aceeași umplutură, precum și un fragment — reprezentînd faldurile unui costum, realizate în diferite nuanțe de roșu, brun și albastru — păstrat *in situ* pe o piatră de talie provenită de la colțul unui contrafort (fig. 13 d), materiale ce probează existența



Fig. 12. — Ceramică decorativă ce a împodobit biserica a doua.

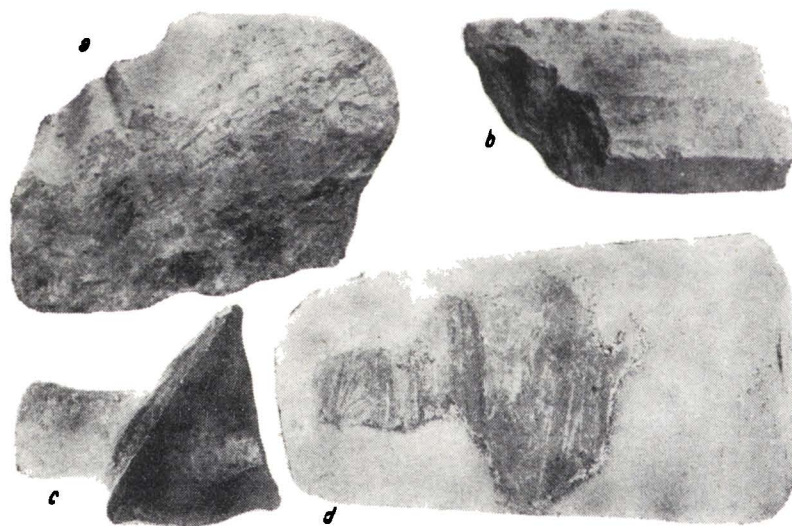


Fig. 13. — Elemente de construcție și decorație aparținând celei de-a doua biserici.

și în această fază a unei picturi exterioare și deci *reluarea și extinderea acestui procedeu de decorare a monumentelor*.

Dar, în afară de pictură, piatra fațadelor era înviorată de un bogat decor ceramic, marele număr de piese păstrate constituind — în special cele figurative — elemente certe de datare a Probotei II ⁷⁷. Cărămizile smălțuite în diferite nuanțe de vernil, alb ivoriu, galben și brun roșcat, plăcile triunghiulare cu buton central și picior de prindere (fig. 13 c), precum și discurile cu decor figurativ de genul celor ce împodobeau sau împodobesc încă

⁷⁷ Aceleași materiale sînt utilizate și de C. Nicolescu și Fl. Jipescu cînd datează ruinele în ultimul deceniu al secolului al XV-lea, autoarele nesesizînd însă existența a

două faze în evoluția așezămîntului ctitorit de Ștefan cel Mare (op. cit., p. 292).

fațadele ctitoriilor lui Ștefan cel Mare de la sfârșitul secolului al XV-lea⁷⁸ reprezintă acele dovezi materiale ce ne îngăduie să apreciem că momentul de refacere integrală a primului lăcaș de cult ridicat de marele voievod se poate plasa în cursul ultimului deceniu al secolului al XV-lea.

Discurile prezintă un diametru de 18–20 cm, fiind încastrate în zidărie prin intermediul unui picior cilindric. Pasta ceramică este de calitate, bine frământată și arsă, în cea mai mare parte uniform, oxidant. Smălțul, în diferite nuanțe de maron-roșcat, vernil, galben, ivoriu, este de calitate superioară, fiind aplicat, de regulă, după ce piesa fusese cufundată într-o baie de angobă. Repertoriul decorativ al acestor piese este compus din motive simbolice, zoomorfe și geometrice⁷⁹, după cum urmează: *stema Moldovei* (fig. 12 f și 12 g), prezentă în ambele sale variante cunoscute pe discurile ceramice – capul de zimbru flancat de unul sau doi tenanți – și redată în culorile verde, cafeniu închis sau deschis și ivoriu; *melussina* (fig. 12 b) – sirena cu două cozi, încoronată și înveșmântată cu o tunică plisată, strânsă la mijloc cu o centură – redată în verde, cafeniu gălbui și închis; *manticorul* (fig. 12 a) – animal androcefal înaripat și încoronat, mergând maiestos spre dreapta – în smălț cafeniu închis sau gălbui și alb ivoriu. Într-o frecvență ceva mai scăzută întâlnim: *leul* (fig. 12 d) rampant spre dreapta, în alb ivoriu, cafeniu închis și verde, precum și o *rozetă-vîrtej*, ce ne trimite cu gândul spre imaginea stilizată a soarelui⁸⁰, reprezentată în cafeniu, alb ivoriu și gălbui (fig. 12 c).

Prezența evident mai numeroasă a acestor discuri în molozurile din suprafața și vecinătatea imediată a altarului și naosului și cu adevărat sporadică în apropierea celorlalte încăperi ne determină să bănuim că fațadele primelor două compartimente amintite au beneficiat din plin de acest sistem decorativ, dispunerea lor în câmpul fațadelor realizându-se, probabil, într-un mod oarecum asemănător cu acela în care sînt repartizate pe monumentele păstrate, împodobind suprafața aflată între arhivoltele fridelor absidelor sau fiind redată în șiruri continue, alcătuiind frize imediat sub cornișă, alternînd sau combinîndu-se cu plăci triunghiulare smălțuite în aceeași diversitate cromatică sau cu cărămizi smălțuite.

Cît privește combinația dintre pictură și decorul ceramic, ce dă fațadelor monumentului viața culorii, aceasta nu poate fi privită decît ca expresie complexă a unei spiritualități istoricește determinate, deși ne vine destul de greu să reconstituim cu precizie modul de îmbinare și armonizare a celor două modalități de decorație atît de diferite. Totuși, pe baza a ceea ce se cunoaște în materie de decorație ceramică, credem că aceasta se concentra în registrul superior și median al fațadelor – sub forma unui brîu de discuri sub cornișe sau marcînd arhivoltele ferestrelor înguste și ale arcadelor oarbe de la abside, sau sub cea a unor bandouri de cărămizi smălțuite într-un mod aparte față de arhitectura sud-dunăreană, împrejurare pusă pe seama vitalității și spiritului de inovație de care dau dovadă artiștii moldoveni, ce reușesc să pună de acord arhitectura monumentului cu dialectica ornamentală printr-un rafinat gust al îmbinărilor cromatice. Pe de altă parte, asocierea modalității artistice amintite, devenită frecventă după 1490, cu aceea a picturii exterioare, ce bănuim a fi

⁷⁸ Această formulă decorativă avea să se bucure de un deosebit succes în ultimele două decenii ale secolului al XV-lea, fiind întâlnită în cuprinsul binecunoscutelor biserici de la Milișăuți (1487), Voroneț (1488), Hîrlău-Sf. Gheorghe (1492), Iași-Sf. Nicolae Domnesc (1492), Dorohoi-Sf. Nicolae (1495), Botoșani-Sf. Nicolae (1496) și Bălinești-Sf. Nicolae (1499).

⁷⁹ Din destul de bogata bibliografie ce se referă la problema discurilor ceramice de la sfârșitul secolului al XV-lea, vom menționa doar acele câteva studii ce depășesc limitele unei simple enumerări a temelor ce le decorează, oprindu-se cu mai multă atenție și interes asupra originilor și înțelesurilor lor, și anume: Al. Odobescu, *Heraldica națională. Patrupede androcefale figurate în monumente și originea lor*, în *Convorbiri literare*, 1909, nr. 5, p. 409 și urm.; G. Balș, op. cit., p. 225 și urm.; G. I. Brătianu, *Originile stemelor*

Moldovei și Țării Românești, în *Revista istorică română*, 1931, fasc. 1, p. 50–62; Maria Goleșcu, *Discurile de lut smălțuit de pe bisericile lui Ștefan cel Mare*, în *Artă și tehnică grafică*, caiet VI (dec. 1938–mart. 1939), p. 50–59; C. Nicolescu, *Decorul mănăstirii Neamț...*, p. 115–137; M. Berza, *Stema Moldovei în timpul lui Ștefan cel Mare*, în SCIA, II, 1955, 1–2, p. 86 și urm.; E. Neamțu, *Contribuții la cunoașterea stemei dezvoltate a Moldovei în epoca lui Ștefan cel Mare*, în *Arheologia Moldovei*, VI, 1969, p. 329–335 (cu bibliografia problemei); V. Drăguț, *Ceramica monumentală din Moldova – operă de inspirată sinteză*, în *Revista muzeelor și monumentelor*, seria Monumente istorice și de artă, 1976, 1, p. 33–38.

⁸⁰ În legătură cu diferitele reprezentări simbolice ale soarelui, originea și răspîndirea lor, vezi: P. Petrescu, *Imagini ale soarelui în arta populară*, în SCIA, X, 1963, 1, p. 95–117.

ocupat în bună măsură fațadele și în primul rînd cîmpul firidelor, ne indică gradul de civilizație și de rafinament pe care-l cunoștea societatea moldovenească în a doua jumătate a secolului al XV-lea, precum și aspirațiile sale spre ornamental. În acest sens apare evident faptul că Probota II nu reprezintă un caz singular, ci se înscrie într-o serie destul de largă de monumente — din care, din păcate, deocamdată nu cunoaștem decît pe cele de la Probota I, Putna, Voroneț și Neamț — în care cele două tipuri de decorație se îmbină într-un mod armonios.



Refăcută în ultimul deceniu al veacului al XV-lea, biserica mănăstirii de la Probota nu va cunoaște o prea îndelungată perioadă de existență. Aceleași cauze care au condus la dezafectarea edificiului ridicat și isprăvit pînă în anul 1465 vor afecta și noul lăcaș, motiv pentru care «căzînd biserica pomenitului domn Ștefan vodă cel Bun, Grigorie Roșca au îndemnat pe Petru vodă de s-au dat ctitor la Probota și au făcut besearică de iznoavă»⁸¹.

În cei peste 70 de ani de existență, beneficiind de prestigiul conferit de însăși vechimea așezămîntului, ce reprezintă în ultimă instanță una dintre primele întocmiri de viață monahală din Moldova (fiind atestată documentar), dar și de inițiativele ctitoricești datorate lui Ștefan cel Mare, ce transformă lăcașul de cult într-o primă necropolă a familiei sale, mănăstirea Probota continuă să se bucure de aceeași sollicitudine din partea domnitorilor ca și în prima parte a existenței sale. Am amintit deja actul prin care voievodul Ștefan face mai multe danii mănăstirii în anul 1466, document ale cărui semnificații sînt mult mai profunde decît cele determinate de o simplă danie. Datate anterior, ni s-au păstrat alte două documente aparținînd fără îndoială unei serii mai numeroase de acte, astăzi pierdute, prin care Ștefan își înzestra întîia sa ctitorie: unul din 8 iunie 1458⁸², prin care domnitorul întărea mănăstirii satul Oniceni, donat de către boierul Onica de la Jijiia, iar al doilea din 16 februarie 1459⁸³ prin care același sat Oniceni împreună cu satul Poiana sînt puse sub jurisdicția egumenului mănăstirii Sf. Nicolae. Acest drept este extins în 1492⁸⁴ și asupra altor trei sate aparținînd mănăstirii: Bodeștii⁸⁵, Tătarii și Iurcanii. Toate aceste drepturi căpătate de egumenul Probotei reprezintă semnul și măsura prețuirii de care se bucura pe lîngă domn mănăstirea, al importanței sale, fiind preferată în raporturile cu feudalitatea laică locală. Scutirea de vamă pe care Ștefan cel Mare o acordă probotenilor la 15 august 1471⁸⁶ pentru transportul de grîu și miere spre Chilia constituie dovada posibilităților economice de care dispunea obștea monahală, capabilă să realizeze excedentul necesar unui asemenea schimb. Tot de la Ștefan s-a mai păstrat, din 30 martie 1500⁸⁷, un act de întărire a unor danii anterioare⁸⁸, iar de la fiul său Bogdan al III-lea alte două documente ce întăresc danii mai vechi⁸⁹.

Anul 1527, în care Petru Rareș emite actul de primă dotare a primei sale ctitorii⁹⁰, este, poate, anul de cînd învechita, deși nu vechea mănăstire ridicată de Ștefan cel Mare «în vale, către pîriu» începe a fi abandonată, iar întreaga obște se mută în noul așezămînt, neuitînd a lua cu sine osemintele părinților și primei soții a celui ce fusese ilustrul voievod Ștefan. Astfel se explică atenția și grija cu care au fost adunate din vechime rămășițele pămîntești, cît și obiectele de inventar aflate în criptele din gropnița bisericii și strămutate în noua ctitorie rareșeană, toate aceste oficii îndeplinindu-se probabil sub grija și îndrumarea egumenului Grigorie Roșca⁹¹, acela ce a jucat pe lîngă Petru Rareș rolul de sfetnic și spri-

⁸¹ Vezi nota 7.

⁸² DRH, A. Moldova, vol. II, nr. 73, p. 106.

⁸³ Ibidem, nr. 83, p. 118—119.

⁸⁴ DIR, A. Moldova, vol. I, nr. 464.

⁸⁵ Satul Bodești fusese dăruit vechiului așezămînt chiar de către Alexandru cel Bun și întărit apoi de Ștefan al II-lea în anul 1443 (DRH, A. Moldova, vol. I, nr. 243, p. 346).

⁸⁶ Ibidem, vol. II, nr. 174, p. 258.

⁸⁷ DIR, A. Moldova, vol. II, nr. 290.

⁸⁸ Este vorba de actele din 22 septembrie 1411 (DRH, A. Moldova, vol. I, nr. 30 și 31) prin care îi sînt dăruite

mănăstirii Probota cinci sălașe de tătari, acte întărite de Ștefan cel Mare în anul 1500.

⁸⁹ DIR, A. Moldova, sec. XVI, vol. I, nr. 39 și 84.

⁹⁰ Ibidem, nr. 255.

⁹¹ Om de cultură remarcabil și personalitate marcantă a secolului al XVI-lea, Grigorie Roșca a constituit un sfetnic prețios pentru Petru Rareș. În acest sens credem că îndemnul pe care voievodul îl primește din partea sa, de a-și întemeia o necropolă proprie îndepărtîndu-se astfel de prestigioasa necropolă de la Putna, se baza pe vădite și adinci rațiuni politice. Putna constituia necropola familiei și a copiilor

jinitor pe care cu mai mult de jumătate de veac în urmă îl jucase mitropolitul Teoctist pe lângă tatăl său.

În afară de lespezile de mormînt ale Oltei-Maria și Evdochiei, amintite în rîndurile de mai sus, la Probota nouă se mai află două pietre funerare cu inscripții a căror datare este anterioară anului 1530 și care provin, deci, din epoca de funcționare a așezămîntului datorat lui Ștefan. Este vorba în primul rînd de lespezea funerară folosită ca ancadrament la intrarea caselor domnești și care a aparținut postelnicului Dumșa — fiul surorii vitrege a lui Ștefan, Sora — personaj « strămutat la lăcașul de veci în anul 7008 (1500), ianuarie 10 »⁹². Cea de-a doua piatră de mormînt, aflată azi în pridvor, a suscitât îndelungi și controversate discuții, lacunele din text datorate uzurii inscripției lăsînd cîmp liber diverselor ipoteze cu privire la apartenența sa. Lespezea de mici dimensiuni (1,00 × 0,37 m) a fost pentru prima dată luată în discuție de N. Iorga și interpretată drept o piatră tombală pusă de către Ștefan cel Mare pe mormîntul unui fiu necunoscut, Petru, al lui Ștefan I⁹³. Din celelalte puncte de vedere se desprind acelea aparținînd lui P. P. Panaitescu — care consideră că piatra a fost pusă de către Ștefan cel Mare pe mormîntul lui Petru I Mușat⁹⁴, A. Sacerdoțeanu — care apreciază că Petru din inscripție ar putea fi Petru Rareș, iar lespezea în discuție ar fi putut fi plasată pe mormîntul său de către Ștefan Rareș, cea actuală fiind considerată mai tîrzie⁹⁵, neținînd cont de faptul că dimensiunile aceleia fac puțin probabilă o asemenea interpretare —, precum și lui Șt. S. Gorovei care, după ce demonstrează că mormîntul lui Petru I Mușat nu se putea afla la Probota, acceptă ipoteza formulată de N. Iorga⁹⁶.

Descoperirea în 1958 pe peretele sudic al gropniței actualei biserici de la Probota a portretului funerar — pînă la acea dată necunoscut — al unuia dintre copiii voievodului Petru Rareș, precum și a unei inscripții, ce amintește de Ion, fiul lui Petru voievod⁹⁷, a prilejuit o nouă interpretare a textului conținut de lespezea din pridvor, în sensul apartenenței acesteia la mormîntul pomenitului Ion⁹⁸. Această ultimă ipoteză ni se pare a fi cea

legitimi ai lui Ștefan cel Mare. De aceea, mutînd osemintele bunicilor în noua ctitorie ce avea să servească sieși și descendenților săi drept loc de odihnă veșnică, continuînd tradiția așezămîntului din secolul al XIV-lea, așa cum procedase și Ștefan cu așezămîntul din Poiană, și păstrînd hramul bisericii vechi (Sf. Nicolae), Rareș își afirmă și pe această cale descendența și totodată dreptul său la scaunul Moldovei. Pe de altă parte, într-o vreme în care biserica reprezenta o forță în cadrul societății medievale, domnul preferă să întemeieze o mănăstire ai cărei călugări să-i fie credincioși și îndatorați, din rîndul cărora va ridica, de altfel, pe însuși mitropolitul țării, acțiune ce va fi socotită drept reprobabilă de către influenții monahi putneni.

⁹² N. Iorga, *Inscripții din bisericile României*, vol. I, p. 61. Textul inscripției, deși neclar în unele porțiuni, a fost întregit într-o formă îndeobște acceptată pînă astăzi. Postelnicul decedat în 1500 este identificat de către M. Costăchescu (*Observări istorice. I, Cu privire la neamul lui Ștefan cel Mare*, Iași, p. 10, nota 1) cu acel Dumșa care apare ca purtînd această dregătorie între 1497 și noiembrie 1499.

⁹³ N. Iorga, *op. cit.*, p. 59—60. Atît N. Iorga, cit și ceilalți cercetători ce au acceptat întregirea propusă de acesta, traduc genitivul ПЕТРА prin dativ, din această eroare decurgînd și unele dificultăți de interpretare (remarca a fost făcută de colega Monica Breazu).

⁹⁴ P. P. Panaitescu, *Din istoria luptei pentru independență a Moldovei în veacul al XIV-lea*, în *Studii. Revista de istorie*, IX, 1956, 4, p. 106—109.

⁹⁵ A. Sacerdoțeanu, *Succesiunea domnilor moldoveni pînă la Alexandru cel Bun*, în *Romanoslavica*, XI, 1965, p. 234, nota 4.

⁹⁶ Șt. S. Gorovei, *Taina mormîntului de la Rădăuți și piatra de la Probota*, în *Mitropolia Moldovei și Sucevei*, 1969, 5—6, p. 369—370.

⁹⁷ Sorin Ulea, *Portretul funerar al lui Ion...*, p. 62. Textul inscripției sună astfel: « Către Sf. Nicolae, rugăciune pentru robul lui Dumnezeu Ion, fiul lui Petru Voievod, domn al Țării Moldovei ». Dar autorul descoperirii credem că se înșală atunci cînd consideră că acest fiu provine din căsătoria lui Petru Rareș cu Elena Brancovici, cea de-a doua soție a voievodului, cu care acesta se căsătorește abia în iarna anului 1529—1530. Rațiunea pentru care ne îndoiim de valabilitatea acestei interpretări se bazează pe împrejurarea că inițial mica lespeze nu s-a aflat la Probota nouă, deoarece în acest caz ar fi trebuit să se afle în gropniță, sub tabloul votiv, motiv pentru care credem că mai degrabă a fost adusă și așezată în pridvor la o dată ulterioară construirii bisericii, decît după anul 1530. În situația în care copilul ar fi fost al Elenei, mormîntul s-ar fi cuvenit să se afle în noua biserică, iar fiul voievodului nu putea depăși în acest caz vîrsta de doi ani. Dar același portret votiv îl înfățișează pe Ion ca pe un copil de 7—8 ani, împodobit cu veșminte de demnitar, deci născut la o dată anterioară anului 1523 sau în jurul lui. Numai așa se poate explica și împrejurarea că rugăciunea către sf. Nicolae din tabloul funerar este închinată doar de Rareș, mama copilului fiind decedată, iar Elena Brancovici în calitate de mamă vitregă, dacă Ion mai trăia cînd ea a devenit soția voievodului, nu mai putea să aibă nici un rol în această rugăciune (amănunte cu privire la arborele genealogic al urmașilor lui Ștefan cel Mare vezi la Șt. S. Gorovei, *Note istorice și genealogice cu privire la urmașii lui Ștefan cel Mare*, în *Studii și materiale de istorie medie*, vol. VIII, 1975, p. 260).

⁹⁸ C. Cihodaru, *Tradiția letopiseșilor și informația documentară despre luptele politice din Moldova în a doua jumătate a secolului al XIV-lea*, în *Anuarul Institutului de istorie și arheologie « A. D. Xenopol »*, Iași, tom. V, 1968, p. 21.

mai apropiată de adevăr, deși manifestăm rezerve față de unele încheieri, ce nu au darul însă de a modifica esența concluziilor. Astfel, nu putem fi de acord cu întregirea propusă de C. Cihodaru ⁹⁹, în sensul că lespede ar fi fost pusă prin grija doamnei Ruxandra, fiica lui Petru Rareș. Deși este adevărat că aceasta pune o lespede pe mormîntul fratelui său bun Ștefan Rareș ¹⁰⁰, nu ni se pare firesc să manifeste aceeași grijă pentru un frate vitreg, mort cu mult timp înainte de nașterea sa, pe care, deci, nu-l cunoscuse vreodată și căruia, inexplicabil, Petru Rareș omisese să-i pună o lespede funerară. Totodată, împrejurarea că lespede discutată conține un ornament floral asemănător cu cel de pe piatra ce acoperă mormîntul lui Ștefan Rareș pledează mai degrabă pentru datarea celei dintîi la începutul secolului al XVI-lea (respingînd ipoteza executării sale din porunca lui Ștefan cel Mare) decît pentru atribuirea ei inițiativei doamnei Ruxandra.

În acest context inscripția întregită ar putea suna astfel: « Această este piatra lui Ion, fiul lui Petru voievod, fiul lui Ștefan voievod cel Bătrîn . . . ». Că Petru voievod nu poate fi altul decît Petru Rareș stau mărturie titulatura și filiația sa, ce sînt redată aidoma pe toate pisaniile păstrate din vremea sa, aflate la Probota, Moldovița și Humor.

Absența mormintelor postelnicului Dumșa și al lui Ion din cuprinsul ctitoriei lui Ștefan nu ne surprinde, ci ne conduce încă o dată la concluzia, mai sus enunțată, a existenței unui alt cimitir, precum și a unei capele ce a primit trupurile membrilor obștii monahale, cît și pe cele ale unor membri ai clasei feudale, între care cei doi menționați pe lespezile de mormînt. Această împrejurare poate fi pusă numai pe seama caracterului închis pe care Ștefan cel Mare îl impune de la bun început necropolei primei sale ctitorii, motiv pentru care ea nu va adăposti decît rămășițele pămîntești ale părinților săi și în mod excepțional ale primei sale soții, la o dată la care Putna nu era încă terminată. În aceste condiții credem că, cel puțin pe parcursul existenței așezămîntului ridicat de Ștefan, cimitirul continuă să funcționeze în jurul bisericii vechii mănăstiri ridicate în secolul al XIV-lea, lăcaș ce va căpăta funcția de capelă cimiterială din momentul în care marele voievod își săvîrșește prima sa ctitorie.



În încheierea prezentării rezultatelor unei prime etape de investigații arheologice efectuate asupra ruinelor de la Probota nu ni se pare a fi de prisos încercarea de a preciza locul și aportul întîiului lăcaș ridicat de Ștefan cel Mare în aceste locuri, în contextul artei medievale din Moldova, precum și semnificația sa istorico-culturală. Credem a fi reușit să dovedim că ne aflăm în fața *primei ctitorii datorate lui Ștefan cel Mare*, nu mai puțin prestigioasă și plină de semnificații în raport cu cea de la Putna, dar poate umbrită întrucîtva de aceea ce adăpostește mormîntul marelui voievod. Programul său amplu este în mod evident determinat de însăși semnificația pe care trebuia să o aibă și pe care i-o conferă lăcașului prestigiosul său ctitor, ilustrul voievod Ștefan cel Mare, și anume cea de *necropolă voievodală* menită să adăpostească rămășițele pămîntești și să cinstească memoria părinților săi — fostul voievod Bogdan al II-lea și Oltea-Maria —, continuînd în acest mod tradiția necropolelor voievodale inaugurată de biserica Sf. Nicolae din Rădăuți. În funcție de acest scop, atît înaltul beneficiar, cît și meșterii-artiști se vor adresa modelelor de arhitectură și decorație deținătoare în acele vremuri a unui prestigiu deosebit, din rîndul cărora se detașează net biserica lui Alexandru cel Bun de la mănăstirea Bistrița, recent descoperită și cercetată, al cărei rol în transmiterea unor elemente planimetrice, structurale și decorative ni se pare a fi fost sensibil hotărîtor. Este vorba de preluarea de către prima biserică de la Probota a tipului de naos supralărgit, flancat de contraforturi masive (ca și celelalte încăperi), în cuprinsul căruia este implicat un plan trilobat, spre deosebire de cel de la Bistrița, unde este implicată o altă structură a spațiului funerar, precum și a decorației ceramice. Dar, după cum s-a putut constata, constructorii aflați într-un permanent efort creator nu se vor

⁹⁹ Ibidem.

din veacul al XVI-lea, în BCMI, XXI, 1928 p. 327.

¹⁰⁰ Vezi G. Balș, *Bisericile și mănăstirile moldovenești*

rezuma la simple preluări, elaborînd o structură unică și adăugînd o modalitate nouă de decorație exterioară a monumentului, prilej cu care își vor trăda o dată mai mult acea pasiune vie a experimentului ce-i caracterizează. Dacă ne gîndim la structura sa, unică în arhitectura sud-estului european, ce îmbogățește repertoriul de forme arhitecturale din Moldova cu așa-numitul tip „mixt”, ne dăm seama că ne aflăm la începuturile unei serii de tipologie arhitecturală ce poate fi urmărită de la mijlocul secolului al XV-lea (și nu de la sfîrșitul său) pînă la finele celui de-al XVI-lea.

Cel puțin la fel de important ne apare însă și aparatul ornamental, în cuprinsul căruia pentru prima dată poate fi dovedită, și coexistă cu decorația ceramică, prezența unei picturi murale exterioare, modalitate artistică ale cărei origini pot fi astfel căutate încă în primii ani de domnie ai lui Ștefan cel Mare.

Nu o dată s-a afirmat, și pe bună dreptate, că pentru a înțelege pe deplin măreția epocii de sfîrșit a secolului al XV-lea, cea în care se poate vorbi despre un stil moldovenesc, trebuie cunoscute cît mai bine începuturile sale, cît și veacul întemeierii primei formațiuni politice românești de sine stătătoare la răsărit de Carpați. În sfera acestor preocupări de cunoaștere se înscriu și investigațiile de la Probota, ce ne-au îngăduit încadrarea primului edificiu datorat lui Ștefan cel Mare în acea perioadă de mai bine de o sută de ani de experiențe și căutări, mai numeroase și mai sistematice decît s-a crezut pînă acum, fără de care o serie de prezențe artistice, precum și stilul atît de clar definit la sfîrșitul secolului al XV-lea și începutul celui următor ar putea să pară inexplicabile. La sfîrșitul acestei perioade de elaborare — cunoscînd diferite etape, pe care vom încerca să le precizăm cu un alt prilej, atunci cînd vom pune în discuție un material mult mai bogat, precum și o serie de edificii considerabile ca dimensiuni, semnificații sau originalitate — *ce cuprinde și începuturile domniei lui Ștefan cel Mare*, precizare ce o facem încă de pe acum, se plasează și biserica ridicată de Ștefan cel Mare la Probota, înmănunchind roadele unor destul de îndelungate experiențe în materie de arhitectură și decorație.

Nu putem încheia înainte de a menționa încă o dată împrejurarea că atît planul, cît și modalitățile artistice de zugrăvire și împodobire a exteriorului bisericii de la Probota nu au lăsat o impresie trecătoare în memoria istorică, constituind autentice prototipuri autohtone pentru arhitectura și pictura moldovenească și mărturisind în timp marele prestigiu pe care-l va fi avut prima necropolă a celui mai ilustru domn al Moldovei. Privită în ansamblul său, în calitate de beneficiară a unor modalități artistice novatoare, dar și de transmițătoare a unora din marile experiențe anterioare, prima biserică ridicată de Ștefan cel Mare la Probota ne apare evident mai plină de consecințe, chiar decît Putna, pentru evoluția ulterioară a arhitecturii și picturii din Moldova, motiv pentru care credem că trebuie așezată la locul cuvenit în galeria marilor realizări artistice moldovenești, deși azi, din nefericire, nu mai reprezintă decît o jalnică ruină sortită, din motive obiective, pieirii.

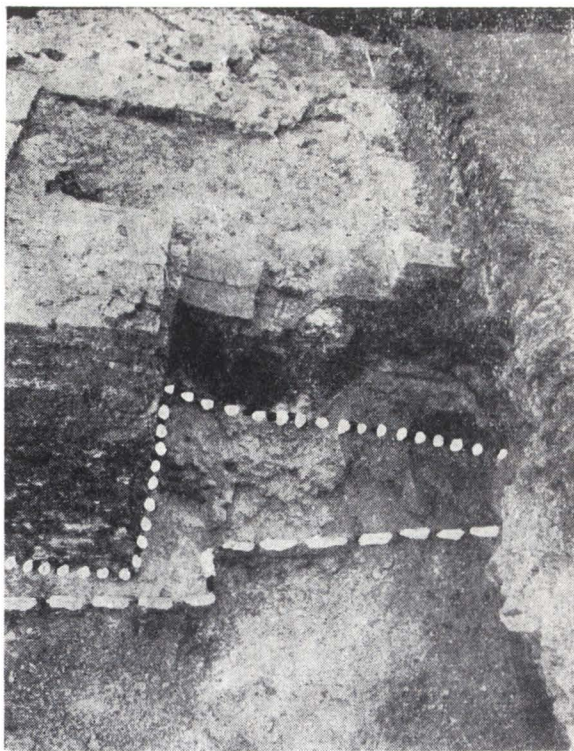


Fig. 14. — Vedere a celor două etape de construcție pe latura de sud a altarului.

UNE PREMIÈRE FONDATION ET NÉCROPOLE VOÏVODALE D'ÉTIENNE LE GRAND: LE MONASTÈRE PROBOTA

R É S U M É

La présente étude, rendue possible par les fouilles archéologiques effectuées sous l'égide de la Direction du patrimoine culturel national sur les ruines du monastère sous le vocable de saint Nicolas de Poiana Siretului, se propose de présenter une suite de réalités archéologiques comprises dans la surface explorée, de les encadrer, au point de vue chronologique, et d'en déchiffrer la signification culturelle. Dans une première étape, les recherches — limitées à l'aire occupée par les ruines de l'église qui aujourd'hui nous apparaît fragmentée en trois échelons — ont réussi à établir l'existence de deux phases de construction dans l'évolution de l'édifice central, désignées d'une manière conventionnelle sous le nom de Probota I et Probota II.

D'après la reconstitution, le plan de la première phase apparaît droit à l'extérieur et se compose de quatre compartiments: un autel profond, un naos légèrement élargi, aux absides pratiquées dans l'épaisseur des murs, une chambre des tombeaux qui contient deux cryptes appartenant à Maria-Oltea et à Evdochia, la mère et respectivement la première épouse du voïvode Étienne le Grand, et un pronaos.

Les fragments de fresque découverts à la surface du dallage intérieur aussi bien que ceux conservés *in situ* sur le côté sud de l'abside de l'autel, constituent la preuve incontestable du fait que ce premier édifice a été recouvert, tant à l'intérieur qu'à l'extérieur, d'une décoration peinte — dont nous ignorons le déroulement et l'étendue — qui, avec les disques céramiques à bouton central, également découverts, a dû animer la pierre des façades.

En ce qui concerne le moment et les circonstances qui ont favorisé l'apparition du complexe monastique dont l'église constitua l'objet des investigations, les auteurs démontrent — ayant à l'appui des matériaux archéologiques et des informations de nature documentaire — que les ruines explorées appartiennent au monument fondé par Étienne le Grand à Poiana Siretului dès le début de son règne.

Après quelques décennies seulement aura lieu une restauration intégrale de l'église; le nouvel édifice (Probota II), qui respecte en bonne partie l'ancien tracé, présente des absides très bien marquées tant à l'intérieur qu'à l'extérieur du naos. Le matériau archéologique découvert prouve l'existence, dans cette phase aussi, d'une peinture intérieure et extérieure, la dernière s'associant à un riche décor céramique dont le répertoire composé de l'emblème de la Moldavie, la mélusine, le lion, etc. est un argument de la restauration intégrale de l'édifice dans la dernière décennie du XV^e siècle.

Dans les tentatives de préciser la place et l'apport du monument étudié dans le contexte de l'art médiéval moldave, il faut tenir compte que nous avons affaire à la première fondation d'Étienne le Grand, dont l'ample programme a été de toute évidence dicté par la signification même conférée au monument par son prestigieux donateur, celle notamment de nécropole voïvodale.

D'une importance pour le moins égale s'avère aussi l'appareil ornemental, lequel comprend, outre le décor céramique, une peinture murale extérieure dont la présence peut être pour la première fois prouvée et qui nous permet ainsi de rechercher les origines de cette modalité artistique aux premières années du règne d'Étienne le Grand.

Considéré en son ensemble, cet édifice bâti par le grand voïvode à Probota nous apparaît très important par ses conséquences pour l'évolution ultérieure de l'architecture et de la peinture en Moldavie, raison pour laquelle il devrait occuper la place qui lui revient dans la galerie des grandes créations artistiques moldaves.

Intre anii 1931 și 1932 Nicolae Tonitza a executat, împreună cu pictorii Constantin Bacalu și Jean Buiuc, pictura bisericii Sf. Gheorghe Nou din Constanța.

Materialele privind această lucrare, aflate în întregime la Arhivele Statului din Constanța, conțin și scrisori, în manuscris, inedite, semnate de pictorul N. N. Tonitza.

Scrisorile pun în lumină greutatea cu care a avut de luptat Tonitza în această perioadă, intervențiile și întârzierile provocate de interese locale, care l-au obosit chiar înainte de începerea lucrului, zădărniciind dorința artistului de a realiza o operă unitară și de înalt nivel artistic, așa cum menționează cererea din 2 aprilie 1931 (întocmită desigur de N. N. Tonitza), ca și speranța unor beneficii materiale.

Reproducem mai jos, integral, oferta pictorilor Tonitza, Bacalu, Buiuc, privind pictura bisericii Sf. Gheorghe Nou, contractul încheiat între Primăria municipiului și artiștii menționați, precum și șapte scrisori semnate de N. N. Tonitza, trimise Primăriei Municipiului Constanța în anii 1931 și 1932.

Florica Postolache

Primăria Municipiului Constanța ¹
Nr. 5 352 din 2 aprilie 1931

Domnule Primar,

Mai jos însemnații pictorii (foști elevi ai Școalelor de pictură din țară și străinătate având în trecutul nostru o apreciazabilă activitate pe tărîmul zugrăvirii bisericicești ortodoxe) fiind vestiți că în orașul Constanța s-ar afla spre zugrăvire biserica de curînd înălțată Sf. Gheorghe ne gîndim a adresa către dvs. cererea noastră de a fi cinstiți cu însărcinarea de a împodobi acel lăcaș de închinăciune al cetății Tomis potrivit orînduirilor statornicite de canoanele și tradiția noastră și următor condițiilor stabilite de ctitori.

În nădejdea că dvs. domnule Primar, veți sprijini aprobarea cererii noastre, înalta năzuință a unui grup de artiști de a ridica prin cunoștințele lor deosebite (prin dragostea lor înaltă pentru frumos și prin adîncă lor credință strămoșească) nivelul zugrăvirii bisericești contemporane, rămînem ai dvs. cu cea mai perfectă considerațiune.

Jean Buiuc

Arhitect pictor decorator absolut al școlii de arte decorative din Paris

C. Bacalu

Absolvent al Școlii de Belle-arte din Iași fost elev al Înaltei Academii Regale de Arte din München, «Grand Prix» al expoziției Internaționale de Artă din Barcelona.

N. N. Tonitza

Membru în Juriul Salonului Oficial de pictură, Absolvent al Școlii de Belle-arte din Iași fost elev al Înaltei Academii Regale de Arte din München, «Grand Prix» al expoziției Internaționale de Artă din Barcelona.

Autori a numeroase decorațiuni bisericești din țară Premiați cu diverse premii oficiale pentru pictură (românești și străine)

¹ Arh. Stat. Dobrogea, fond Primăria Municipiului Constanța, dos. nr. 63/1931, fila 128.

CONTRACT

Între Primăria Municipiului Constanța, reprezentată prin D-l Aurel Vulpe, primarul girant al Municipiului, de pe o parte, și pictorii N. N. Tonitza, C. Bacalu și Jean Buiuk, a intervenit prezentul contract în condițiunile următoare:

1) — Primăria Municipiului Constanța, în baza votului Consiliului Municipal din 20 iunie 1931 — și a deciziei Ministerului de Interne Nr. 13326 din 30 iulie 1931, hotărăște și încredințează Domnilor pictori sus pomeniți, zugrăvirea bisericii Sfintu Gheorghe din acest Municipiu, spre a fi executată potrivit proiectelor de concurs și a devizului respectiv.

2) Zugrăvirea bisericii se va face, conform procesului verbal încheiat în comun acord între pictori și delegații Primăriei: D-l Aurel Vulpe, părintele Econom At. Popescu, Domnișoara arhitect Rizescu, D-l Profesor Carp și părintele Econom Ion Roșculeț, proces-verbal de care D-nii pictori au luat cunoștință, l-au semnat și face parte integrantă din acest contract și al cărui text este:

Noi, Membrii Comisiunii pentru aprecierea și adjudecarea lucrării de pictură a bisericii Sf. Gheorghe din Municipiul C-ța, întrunindu-ne în localul Primăriei pentru a hotări de comun acord cu D-l pictor N. N. Tonitza, condițiunile în care se vor executa lucrările de pictură, am stabilit următoarele:

Pictura se va executa în ulei pe fond de ceară, întrebuițându-se ulei de în crud olandez, iar culorile vor fi Schonfeld Lefranc — Aureolele și decorurile ce vor necesita aur, vor fi aurite cu Katärinen-gold 14 carate. Sfinții și panourile se vor picta conform regulilor iconografice ale bisericii ortodoxe din răsărit, iar pictura se va executa în stil bizantin. Asemeni decorurile vor fi în stil bizantin.

În afară de icoanele catapetesmei D-nii pictori sînt obligați a picta crucea Sfintei răstigniri, predicatorul, una icoană mare a cuvioasei Paraschiva și 14 icoane prăsnicare, pentru iconostas, precum și podul cfasului.

La intrarea în biserică în exterior, se vor picta sfinții Petru și Pavel, iar deasupra ușilor Sf. Gheorghe, în interior în dreapta Majestatea sa Regele și în stînga P. S. Episcop.

În cupola mare, sub pantocrator se vor picta sfinții mucenici și decoruri pînă la bază, unde se vor picta cei patru evangheliști.

Lucrarea de pictură va fi gata cel mai tîrziu la 1 noiembrie 1932, cu obligațiunea în vara anului 1931 să se execute pictura cupolei mari, Sfintul Altar și sinurile bisericii.

Cum biserica nu va fi închisă decît în timpul executării picturii de la sfîntul altar, D-nii pictori vor face schelăria în așa fel ca să nu se împiedice circulația și nici să dea un aspect urît în interiorul bisericii.

D-l pictor Tonitza este obligat să picteze personal și fără întrerupere pentru a se putea executa lucrarea, înăuntrul termenului fixat.

Schelăria va fi a D-lui pictor.

3) Se menționează expres, că întreaga lucrare de pictură va fi executată sub directa conducere și permanentă participare a D-lui N. N. Tonitza D-sa fiind șef al execuției lucrării și direct răspunzător de realizarea materială și artistică a zugrăviturii, care va trebui să poarte expresia personalității sale artistice.

4) Pentru efectuarea acestei lucrări de artă, Primăria va plăti D-lor pictori potrivit hotărîrii Consiliului Comunal din 20 iunie 1931 și aprobării Ministerului de Interne nr. 13 326 din 30 iulie 1931 suma de lei 1 000 000 (Un milion) ce se va vărsa în condițiunile de mai jos.

5) La semnarea prezentului contract se va număra D-lor pictori suma de 200 000 (două sute de mii) necesară pentru lucrările efectuate în vederea picturii bisericii, precum și proiectele catapitezmei în studiu predată Ad-ției Municipale.

6) La 10 octombrie 1931, se va vărsa suma de 300 000 (trei sute de mii) lei pentru executarea turlei pînă la evangheliști subsemnații pictori fiind obligați ca pînă la data de 30 noiembrie 1931, toată pictura turlei să fie complet gata.

Cu aceste sume încasate și aceste spații de pictură executate, campania de lucru pe anul 1931 se termină.

7) La 1 noiembrie 1931 Municipiul Constanța este obligat a ne preda la atelierul nostru din București (strada Popa Soare nr. 35) toate planșele de lemn ale timpăriei astfel cum sînt proiectate, precum și celelalte plăci de lemn pentru iconițele suplimentare care fac parte integrantă din catapeteasmă (prevăzute în procesul-verbal din 11 iunie 1931 reprodus mai sus), pentru a putea fi preparate și pictate în timpul iernii.

8) La 1 Aprilie 1932 Municipiul va vărsa D-lor pictori suma de lei 200 000 (două sute de mii) pentru reînceperea și continuarea lucrului pe anul 1932, adică pictarea celor patru evangheliști, ambele sinuri ale bisericii și bolta altarului.

9) La 20 iunie 1932, Municipiul va vărsa D-lor pictori suma de 200 000 (două sute de mii) lei pentru executarea restului de lucrări care vor trebui predate pînă la 30 noiembrie 1932.

10) Ordonanțarea sumelor fixate la punctele 6, 7, 8 și 9 de mai sus, se va face numai după ce lucrările prevăzute la fiecare punct anterior vor fi fost recepționate în mod provizoriu prin încheiere de procese verbale de către o comisiune compusă din Primar, Protoiereul județului și preotul paroh al bisericii.

11) În cazul cînd subsemnații pictori vom avea complet terminată lucrarea înainte de data de 30 noiembrie 1932, Municipiul este obligat ca în termen de 15 zile de la data avizului D-lor pictori să întrunească

² Dos. nr. 63/1931, filele 129—131.

comisiunea de recepție, iar, chiar la acea dată de întrunire, Comisiunea să-și încheie respectivul proces-verbal, iar Municipiul să fie obligat ca cel mult peste 20 zile de la data acestui proces-verbal de recepție să pună la dispoziția D-lor pictori restul sumei de 100 000 (una sută de mii) lei sumă ce reprezintă ultima rată cu care completează un milion (1 000 000) adică valoarea completă a lucrării.

12) Comisiunea de recepție va fi alcătuită din Prea Sfințitul Episcop al Tomisului ca reprezentant al bisericii ortodoxe, dintr-un delegat al Primăriei ca reprezentant al intereselor Municipale, din preotul Paroh al bisericii Sf. Gheorghe ca reprezentant al parohiei, dintr-un profesor de istoria artelor și estetică de la una din școlile de belle arte din Iași sau București și dintr-un profesor pictor, director al școlii de belle arte din Iași sau București, ca reprezentanți tehnici.

13) Subsemnații pictori N. N. Tonitza, C. Bacalu și Jean Buiuk se obligă a executa întocmai, toate obligațiunile stipulate prin prezentul contract rămânând solidari răspunzători față de Municipiul de toate consecințele ce ar rezulta din cauza nerespectării condițiunilor prevăzute mai sus, pentru care facem aлегere de domiciliu în Constanța, strada Bogdan Vodă nr. 20.

14) În caz de neachitare din partea Municipiului a ratelor la termenele arătate în acest contract Primăria nu poate pretinde ca lucrarea să fie predată în termenul convenit.

15) Condițiunile generale pentru întreprinderi de lucrări publice sînt aplicabile acestui contract, în toate părțile acestor condițiuni cari nu sînt în contradicție cu stipulațiunile din contract.

16) Se stipulează că prezentul contract se va realiza de comun acord al părților contractante în cazul în care apelul declarat împotriva deciziei Consiliului din 20 iunie 1931 prin care s-a hotărît darea în executare a lucrărilor care fac obiectul prezentului contract va fi admis de instanțele de judecată.

17) Taxele de timbru și cele proporționale cuvenite fiseului sînt în sarcina D-lor pictori, taxele proporționale se vor reține de către Municipiul prin fiecare mandat de plată și vor fi vărsate tezaurului direct de Administrație.

ss
PRIMAR,
(ss) Aurel Vulpe

PICTORI,
N. N. Tonitza
C. Bacalu
J. C. Buiuk

Primăria Municipiului Constanța³
Nr. 15 043/13 august 1931

14. VIII. 931

Prezenta la acte, întru cît
s-a procedat conform ordi-
nului D-lui Prim Ministru
Primar
(ss) indescifrabil

Primăriei Constanța

Se va încredința zugrăvia
D-lui Tonitza. E neadmisibil
să se trateze chestiile de artă
prin vulgare străgiuiri.
N. Iorga

Domnule Președinte al Consiliului

Mi-aș fi permis să vă cer o scurtă audiență pentru a vă spune cele ce urmează, dar n-am îndrăznit. Timpul Domniei Voastre e atît de prețios, mai cu seamă astăzi pentru toată suflarea neamului românesc, încît nici gîndului meu nu-i pot îngădui să Vi-l răpească.

Cunoașteți, (cel puțin în parte), chestiunea zugrăvirii bisericii « Sf. Gheorghe », a Municipiului Constanța.

Am cîștigat prin concurs (19 April, 1931) — sarcina și cînstea de a picta acel lăcaș de închinare, — Consiliul Comunal, în unanimitate de vot, oferindu-mi 1 000 000 lei (din 1 200 000, cît era prevăzut în devizul meu), iar această sumă a fost aprobată, ulterior de către Ministerul de Interne, cu specificarea de a fi repartizată și pe bugetul anului viitor.

Totuși, Primăria Constanța nu se bazează încă a încheia cu mine și colaboratorii mei (pictorii C. Bacalu și Jean Buiuk), cuvenitul contract, deoarece, în ultimele momente, a fost introdus, la « Comitetul local de revizuire », un fel de « contestație », a unui domn C. Vasilescu, contestație ce urmează a fi cercetată de către cei în drept tocmai la 11 septembrie a.c. cînd de-abia vom putea fi legalmente slobozi — și noi și Municipiul Constanța — a ne angaja reciproc și a începe lucrul.

Jalba introdusă de d. C. Vasilescu (replica mea la contestația acestui domn o aflați aici alăturat) nu este, nădăjduiesc, decît una din ultimele, dar și cea mai scandalosă șicană ce mi se face în drumul meu de corectă străduință artistică: . . . șicană care are un dedesubt, ce frizează codul penal (vă pot aduce interesante mărturii la punctul acesta) . . . șicană ce parvine (folosindu-se de o lacună din legislația românească) să izbească pînă la ruinare în existența artiștilor cu conștiința profesională încă netăbăcită, să paralizeze cele mai frumoase și mai urgente năzuințe ale comunității și să-și ridă (nepedepsită) de însăși Justiția țării.

³ Dos. nr. 44/1931, filele 145 — 146.

Asemenea practici (oculte, degradante și pustiitoare), am nestrămutata credință că numai Domnia Voastră, Domnule Președinte al Consiliului (prin puterea pe care o dețineți și prin uriașa Domniei Voastre autoritate morală) le puteți fulgerător curma și sancționa, precum se cuvine, *spre obștească pilduire*.

Primiți, vă rog, Domnule Președinte al Consiliului, asigurarea perfecte mele considerațiuni.

Pictor N. N. Tonitza

București IV
35 Popa Soare
23 iulie — 1931

Domniei Sale
Domnului Profesor Nicolae Iorga — Președintele Consiliului de Miniștri.

Primăria Municipiului Constanța⁴
Nr. 15 043 din 13 august 1931

Domnule Președinte,

Domnul Costică Vasilescu vă declară în scris, că proiectele prezentate de pictorii N. Tonitza, C. Bacalu și Jean Buiuk (la concursul instituit de Municipiul Constanța pentru pictura bisericii « Sf. Gheorghe » din acea urbe) — au greșeli tehnice și de iconografie, pe care Juriul — (ce reprezenta Consiliul Comunal al Constanței) — a fost « *incapabil* » să le sesizeze. Tot în aceeași declarație, d-l Costică Vasilescu afirmă totuși că același juriu (« *incapabil* ») i-a descoperit numai d-sale, personal, calități excepționale în iconițele pe care le-a prezentat la acel concurs — (*drept proiecte de ansamblu*, așa cum s-ar fi cuvenit, potrivit publicației de concurs, tipărită de Municipiul Constanța, în « Monitorul Oficial », plus alte gazete.)

Tot în aceeași suplică scrisă, d-l Costică Vasilescu face senzaționala mărturisire că, pînă la vîrsta d-sale de azi — d-sa ar fi pictat, nici mai mult, nici mai puțin, decît . . . 43 (patruzeci și trei) de biserici. E, în adevăr, un record mondial (în timp și spațiu) această supranaturală activitate zugrăvicescă a d-sale, fiindcă, socotind timpul copilăriei, al școlii, al uceniciei și al specializării, urmează că d-l Costică Vasilescu a pictat aproximativ cîte 10 biserici pe an.

În sfîrșit, d-l Vasilescu susține, că pentru pictura bisericii din Constanța n-a fost concurs, ci *licitație*. Poate să facă dovadă d-l Vasilescu, că această llicitație a fost publicată undeva, așa după cum prevede legea. Nu !

Dar, presupunînd că s-a neglijat această formalitate — (fără de care, totuși, o llicitație nu poate avea loc) — e în stare d-l Costică Vasilescu să facă, măcar, dovada că, potrivit aceleiași legi, a împlinit cel puțin a doua formalitate, adică depunerea anticipată a garanției, formalitate fără de care — în nici un caz — nu ai dreptul a te prezenta într-o llicitație publică ?

Nu !

D-l Vasilescu nu poate face nici această dovadă, pentru pricina limpede ca bună ziua, că la Constanța n-a fost llicitație pentru pictarea bis. Sf. Gheorghe, ci concurs de « *proiecte de ansamblu, însoțite de respectivele devize* ». (A se citi *Monitorul Oficial* nr. 74 din 30 martie 1931, plus adresa Municipiului C-ța către Comitetul local de revizuire, nr. 12 114 din 8 iulie 1931).

Așadar, d-l Vasilescu minte *Minte cu bună știință* *Justiția țării* — și-i răpește un timp prețios, mai cu seamă acum, cînd această justiție are așa de mult de lucru cu vînătoarea și stîrpirea indivizilor de rea credință.

Pictor N. N. Tonitza

D-sale
Domnului Președinte al Consiliului Local de revizuire București

⁴ Arhivele Statului Dobrogea, fond Primăria Municipiului Constanța, dos. nr. 44/1931, filele 147—148. Manuscrisul de mai sus se află în continuarea intîmpinării către N. Iorga, pe două file imediat următoare acestuia, și este — așa cum spune pictorul pe versoul filei 145 — « *replica . . . la contestația acestui domn* » <C. Vasilescu>. Dealtfel, dintre cele două

petiții-manuscris aflate între paginile 145—148, număr de înregistrare poartă numai prima, pe fila 145, de unde poate rezulta că ele au fost trimise primăriei din Constanța, de către N. Iorga, odată. Deși cea de-a doua are adresă diferită față de prima, ea a fost trimisă, totuși, președintelui Consiliului de Miniștri ca o anexă explicativă a primei.

urgent

4 oct. 1932

Se delegă D-l Panait
Teodoru și D-l Inginer
Mangoianu, ca în asistența
Preoților de la biserica Sf.
Gheorghe să facă recepția.

Domnule Primar,

Fiind depășiți cu mult peste prevederile contractului în pictarea bis. Sf. Gheorghe, vă rugăm să bine-
voiți a dispune ordonanțarea restului din rata de două sute de mii lei, la care avem dreptul.
Cu deosebită considerație

N. N. Tonitza
C. Bacalu
Jean Buiuk

4 oct. 1932

Serviciul Financiar cu referat

Președinte
(ss) indescifrabil

D-sale
D-lui Primar al Municipiului Constanța
verso:

Referat 7 octombrie 1932

Domnule Președinte,

La ordinul din față, am onoare a referi că, din suma de 1 000 000 prevăzută în contractul nr. 11 254/1931
de a plăti pictorilor care s-au angajat cu zugrăvirea Bisericii Sf. Gheorghe, s-a plătit conform clauzelor
din contract, suma de lei 500 000 în cursul anului 1931.

Din restul de 500 000 prevăzut în buget la art. 87 s-a plătit în cursul acestui an lei 270 000 rămânând
să mai primească lei 230 000, vă rog a dispune.

Șeful serv. Fin.
(ss) indescifrabil

Se va ordona suma de
ei 30 000 (treizeci de mii)

Președinte
(ss) indescifrabil

Capit. IV. Art. 87 Emis ordonanța
de plată 249. Dos. 64/932 fila 41

Primăria Municipiului Constanța
Nr. 21/907 din 14 oct. 1932

14 oct. 1932

Cu lucrările recepțiilor an-
terioare.

Indescifrabil

20 oct. 1932

Se delegă D-l P. Teodoru
ca împreună cu Protoierul
Județului și Preotul Paroh al Bis.
Sf. Gheorghe să facă recepția.
Indescifrabil

⁵ Dos. nr. 64/1932, fila 46.

Domnule Primar,

Fiind avansați cu lucrul mult mai mult decât prevăd punctele contractului nostru, vă rugăm să binevoiți a numi, conform literei contractului, o legală comisiune de recepție provizorie (adică Sf. sa Protoiereu, Primarul sau delegatul D-voastră și Parohul Biserice(i) Sf. Gheorghe) și totodată să binevoiți a ordona restul ratei de 100 000 (una sută mii lei) ce s-ar fi cuvenit a-l primi încă de luna trecută.

Ne îngăduim cu acest prilej Domnule Primar, a vă sublinia că orice întârziere de ordonanțare a sumei ce ni se cuvine, ne aduce pagube considerabile, pe cari cu nici un chip nu le mai putem suporta de acum înainte.

14. oct. 1932
Constanța

N. N. Tonitza
Constantin Bacalu
Jean Buiuk

Domniei Sale
Domnului Primar al Municipiului Constanța

Primăria Municipiului Constanța ⁶
nr. 22 728 din 25 oct., 1932

25. oct. 1932

D-l Panait Teodoru este rugat să invite de urgență pe D-l C. Dima să instaleze tâmpla și mobilierul.

Indescifrabil

Domnule Primar ,

Ca unul ce — prin contract — am personal răspunderea artistică a picturii bis. Sf. Gheorghe — și pentru a nu avea dezagremente și pagube, ce n-ar decurge din vina și neglijența mea, vă rog să binevoiți a dispune *de urgență* chemarea la Constanța a sculptorului C. Dima — strada Ștefănescu — Tei nr. 17 — București III) — pentru a purcede cât mai neîntârziat la montarea tâmplei noi și a mobilierului întregii biserici. Căci stau, (așteptînd) de atîta vreme, cu diverse spații neîmplinite, fiindcă nu pot ști unde anume va trebui să spargă sculptorul pereții, cu dalta, și unde vor rămîne spațiile disponibile pentru decorațiune artistică.

În speranța că veți înțelege, Domnule Primar, absoluta și grabnica necesitate tehnică a celor ce vă cer, rămîn al dv. cu deosebită considerație,

pictor N. N. Tonitza

24 oct. 1932
Constanța

D-sale D-lui Primar al Municipiului C-ța

Primăria Municipiului Constanța ⁷
Nr. 22 850/27 oct. 1932

Domnule Primar

Avînd urgentisimă nevoie, pentru acoperirea intereselor mele morale și materiale să posed întocmai textul întîmpinărilor scrise ce vi s-au făcut de pictorul Jean Buiuk și preotul Atanasie Popescu (întîmpinări pe care le-am citit în original în biroul d-lui ajutor de Primar Teodoru) — vă rog să binevoiți a dispune să mi se elibereze 2 copii legalizate după actele întîmpinării, în relație cu pictura bis. Sf. Gheorghe.

Cu deosebită considerație
pictor N. N. Tonitza

27 oct. 1932

D-sale
D-lui Primar al Municipiului Constanța

⁶ Dos. nr. 64/1932, fila 48.

⁷ Dos. nr. 64/1932, fila 51.

1 noiembrie 1932

Se va răspunde că Primăria
nu se poate sesiza nefiind
înființată poprire conform
legii.

P. Teodoru

Domnule Președinte,

Subsemnatul, în calitate mea de șef al lucrării de pictură a bis. Sf. Gheorghe, fiind, după contract, singur și personal răspunzător de buna reușită a întreprinderii, — vă rog să binevoiți a dispune ca cota parte din ordonanțări, făcute pe numele D-lui Jean Buiuk să nu-i fie integral eliberată, de oare ce colegul nostru are a ne răspunde, la fiecare ordonanță, cu o cotă parte de cheltuieli pentru *manopera* și *materialele șantierului*, după cum rezultă chiar din întâmpinarea d-lui Jean Buiuk, înregistrată sub nr . . . din . . . oct. a.c. — și despre care dv. ați luat deja cunoștință. D-l Jean Buiuk este de altminteri în restanță cu apreciable sume din trecut, care nici pînă azi nu mi-au fost rambursate.

Cu distinsă considerație
N. N. Tonitza

20 oct. 1932

D-sale Domnului Președinte al Comisiei Intermediare Constanța

verso:

Nr. 23 111 din 3 noemb. 1932

D-lui pictor N. N. Tonitza
la biserica Sf. Gheorghe —
Loco

La petițiunea dvs. înreg. sub. nr. 23 111/932, avem onoarea a vă răspunde că, Primăria municipiului Constanța nu se poate sesiza cu privire la plata ordonanței în chestiune, nefiind o poprire conform legii.

Teodoru

Dalgeanu

Stimate Domnule Primar⁹

Am vorbit azi cu sculptorul Dima. Luni dimineață (14 nov.) va intra în biserică, pentru a începe montarea catapetezmei și a mobilierului nou — potrivit avizului ce a primit din partea Municipiului.

Binevoiți, deci, a face cunoscut preoților bis. Sf. Gheorghe acest lucru, pentru ca meșterul sculptor să nu fie stingherit pentru nimic în operațiile lui de montare.

Cu deosebită considerație
N. N. Tonitza

10 Nov. 1932 — București
35 — Popa Soare — 35

⁸ Dos. nr. 64/1932, fila 52.

⁹ Dos. nr. 64/1932, fila 56. Manuscrisul nu poartă
nici număr, nici dată de înregistrare a Primăriei. Se poate

presupune că a fost trimisă primarului pe adresa Primăriei,
dar nu ca un act oficial.

S

-a vorbit de o memorie epistolară, înțelegîndu-se prin aceasta persistența în timp a ideilor și sentimentelor încredințate scrisului. Fixînd date, surprinzînd evenimente în desfășurarea sau faza lor de pregătire, scrisorile devin pentru urmași prețioase valori documentare. Comunicarea liberă, separată de rigorile frazelor stereotipe și a convenționalismelor, dezvăluie, atunci cînd este consecința nevoii umane de confesiune, resorturile tainice ale vieții intime, frămîntările și deruta momentelor de cumpănă, aspirațiile și visele tot ceea ce formează, în ridicările și coborîșurile ei, condiția umană – unei persoane sau, pe plan general, unei epoci istorice. Pentru cunoașterea vieții unui artist scrisorile și jurnalul (cînd acesta există) sînt dovezi salutare. Într-o exegeză, fie și restrînsă, rolul lor nu poate fi suplinat.

Ne familiarizăm cu etapele creației, devenim martori ai genezei unei opere și evoluției ei în timp, ne edificăm asupra formației ideologice a artistului și implicit cu factorii care au constituit-o, ni se oferă argumente în plus sau – după caz – singurele în dificila datare a unei vechi opere de artă.

Din păcate, cercetătorii artei plastice românești din secolul al XIX-lea și din perioada interbelică nu au avantajul istoricilor literari ai aceluiași interval de timp. Nu se întîlnesc – în cadrul albumelor de artă cu text sau al monografiilor artiștilor plastici – decît rar echivalente ale edițiilor critice complete ale operelor scriitorilor, nu avem un corespondent similar pentru acel *corpus* epistolar al lui I. E. Torouțiu sau pentru masivele volume de documente și scrisori ale lui V. Alecsandri, M. Kogălniceanu, N. Bălcescu, I. L. Caragiale etc., editate în ultimii ani cu o deosebită scrupulozitate științifică. Sînt instrumente de lucru de prim ordin de care o viitoare, exhaustivă istorie a artelor plastice românești nu se poate dispensa, de aceea considerăm binevenită publicarea lor treptată ca auxiliare ale studiilor de istoria artei.

Grupajul scrisorilor de față, puse la dispoziție în majoritatea lor de fiica artistului, Margareta Dimitrescu-Weinberg (căreia îi aducem mulțumiri și pe această cale), este format din epistole primite de Ștefan Dimitrescu între 1907 și 1932 (anul precedent morții) sau trimise de acesta (două concepte autografe ale scrisorilor către M. Sadoveanu și I. Minulescu). Inscrise în acest ansamblu, documentele de arhivă, inedite și ele, oferă un plus de precizie. Scrisorile primite de la Al. Macedonski, N. Tonitza, Al. Busuioceanu, O. W. Cizek, I. Minulescu, T. Vianu, Fr. Șirato, datînd cu cîteva excepții din perioada de după 1929 – deosebit de fertilă în activitatea artistului –, deschid o perspectivă asupra uneia din personalitățile de seamă ale artei românești în perioada interbelică.

Reprezentant de frunte al picturii românești, creator în lucrările sale al unui stil viguros în care dramatismul liniilor se armonizează fericit cu valorile cromatice ale unei game restrînse, dar deosebit de elocvente, Ștefan Dimitrescu nu a fost pentru numeroșii săi prieteni și admiratori, ca și pentru studenții cursurilor sale, doar pictorul și profesorul; *omul* nu era prin nimic inferior renumelui său artistic. Cazul era în epocă cu atît mai interesant cu cît nu întotdeauna creatorul pe tărîmul artei implica în structura personalității sale împlinirile echivalente ale prezenței sale în celelalte sfere ale vieții sociale. Profesor de pictură și compoziție la Academia de arte frumoase din Iași, titular în anul de învățămînt 1930–1931 al cursului special de pictură¹, autorul *Cinei țărănești* și al *Morților de la Cașin* era, ne relatează regretatul maestru O. Han, « un om de o mare frumusețe sufletească, un caracter

¹ Cf. Arh. Stat. Iași, fond Academia de arte frumoase (nr. 183), dosar nr. 3 și 6.

de omenie cu o neistovită putere de a se dăruii semenilor săi»². Dragostea și respectul pentru valorile umane stau la obârșia eroilor artei sale, deloc spectaculoși, purtând stigmatul nevoilor și măreția suferințelor îndurate. De la acest altruism, consubstanțial structurii sale, a pornit acea diversitate de acțiuni în care s-a risipit generos și tenace. Membru fondator al «Grupului celor patru» (alături de N. Tonitza, Fr. Șirato și O. Han), Ștefan Dimitrescu i-a fost sufletul și principalul factor de coeziune.

Sociabil și omniprezent, pictorul nu-și limita relațiile mediului său profesional la lumea sa de artiști și colecționari, ci întreținea legături cu oameni din toate domeniile culturii românești. Ștefan Dimitrescu trăia activ și pasionat timpul său în care artele plastice ieșiseră din relativa lor izolare și se integrau într-un ansamblu mai vast al întregii spiritualități românești. Alegerea, peste puțin timp, în 1936, a primului pictor — Gheorghe Petrașcu — ca membru al înaltului for al Academiei consacra nu numai un mare artist prin recunoașterea publică și oficială, ci și pictura românească în viața artistică a țării.

Printre prietenii lui Ștefan Dimitrescu se numără, alături de artiștii plastici, esteticieni (T. Vianu), istorici și critici de artă (O. W. Cizek și Al. Busuioceanu) — primului îi oferea o prețioasă colaborare la organizarea unei expoziții de interes național³, celui de-al doilea informații pentru redactarea monografiei *I. Andreescu*⁴, dar și muzicieni (G. Enescu, A. Ciolan) sau scriitori. Notabile sînt relațiile cu aceștia din urmă, în special cu grupul scriitorilor de la *Viața românească*.

Martor al evoluției ultimei perioade interbelice ieșene a revistei, ai cărei principali colaboratori cunosc notorietatea maturității lor creatoare, Ștefan Dimitrescu s-a apropiat de aceștia cu intimitatea la care-i dădeau dreptul nu numai prestigiul său de proeminentă personalitate a culturii în Iași a acelor vremuri, ci și căldura inimii sale, prezența sa tonică, deschisă și înțelegătoare. Portretele de scriitori sînt numeroase (M. Sadoveanu, G. Ibrăileanu, Jean Bart, familia I. Teodoreanu, G. Călinescu, I. Barbu etc.). Uleiuri de mari dimensiuni, profiluri fugare în creion, schișate uneori pe masa de restaurant a unei cordiale întîlniri, ele fixau ager și definitiv efigia acestora pentru posteritate. Predilecția lui G. Călinescu pentru aceste portrete în ilustrarea *Istoriei literaturii române de la origini pînă în prezent* (1941) are la bază avantajele sondajului psihologic față de obiectivitatea plată a fotografiei. Rezultatele acestei intimități cu ambianța scriitoricească nu vor fi numai documentar-ilustrative; ele vor crea premisele unui viitor dialog literatură-artă plastică cu fructuoase consecințe în dezvoltarea ulterioară a celor două arte și a studiilor critice asupra acestora. Mulți scriitori devin în perioada interbelică nu numai colecționari, dar și critici de artă (O. W. Cizek, A. Maniu). La rîndul lor pictorii ilustrează operele scriitorilor și simt nevoia să se confeseze fără intermediari, în pagini proprii, sau să emită judecăți de valoare asupra operelor confrăților. Cîțiva dintre ei vor deveni veritabili critici de artă (N. Tonitza, Francisc Șirato, O. Han). Scurta sa viață, multiplele-i preocupări nu i-au permis și lui Ștefan Dimitrescu acest lucru, dar articolele, cronicile plastice rămase de la el ne fac să întrezărim vocația rămasă din păcate neîmplinită. Este interesantă preocuparea pictorului de a ilustra opera lui Creangă⁵. Oaspete al lui M. Sadoveanu în vila sa de la Copou, cititor — printre primii — al *Baltagului*⁶, apela, în acest sens, la sugestiile autorului acestuia.

Evident, era firesc ca Academia ieșeană de arte frumoase, al cărei prim rector devenise⁷ Ștefan Dimitrescu, să beneficieze în primul rînd de pe urma prestigiului pictorului. Rectoratul lui Ștefan Dimitrescu inaugurează o nouă fază, calitativ superioară, o ruptură totală cu academismul anchilozant în care venerabila instituție a școlii ieșene de belle arte se împotmolise la începutul acestui secol.

² Oscar Han, *Dălți și pensule*, București, 1970, p. 425.

³ Cf. scrisoarea lui O. W. Cizek către Șt. Dimitrescu din 14. IX. 1931.

⁴ Cf. scrisoarea lui Al. Busuioceanu către Șt. Dimitrescu din 12. XI. 1932.

⁵ Cf. scrisoarea lui M. Sadoveanu către Șt. Dimitrescu, din 19. IV. 1930.

⁶ Cf. scrisoarea (în ciornă) a lui Șt. Dimitrescu către M. Sadoveanu, datată de noi în noiembrie 1930.

⁷ La 17. VII. 1931 *Monitorul oficial* anunța transformarea Școlii de arte din Iași în Academie. Postul de director al acestei instituții, în care Șt. Dimitrescu fusese numit în 1929 (în urma stăruințelor comune ale lui I. Minulescu, O. Han și L. Rebreanu), este ridicat la cel de rector.

Dezvăluind și formînd talente, marile lui calități de dascăl și-au pus amprenta asupra cîtorva generații de ucenici în ale penelului, dintre care unii sînt astăzi reprezentanți de frunte ai școlii ieșene de pictură. Problemele elevilor erau propriile sale probleme pentru care cheltuia energii în detrimentul activității sale de creator. Cel care stăruia, într-un memoriu al primilor săi ani de studenție, pentru unele reduceri la prețul călătoriilor-excursii de studii, fiind convins că « Natura e < . . . > marele și puternicul învățător »⁸, insistă acum an de an la Ministerul Cultelor și Artelor pentru a obține cîteva locuri în plus, peste programarea obișnuită, pentru colonia de creație a studenților de la Baia Mare. « < . . . > Stăruie personal cît poți pentru mărirea numărului elevilor de la Iași. E atîta sărăcie pe aici, și așa vrei să scot la aer cît mai mulți dintre ei » — se justifica pictorul-profesor într-o scrisoare⁹ către poetul I. Minulescu care-l prețuia și la care găsea întotdeauna înțelegere în calitatea pe care acesta o avea de director general al ministerului.

Dar faptul care a reliefat deosebitele sale calități de organizator, precum și locul său în cadrul vieții spirituale românești din perioada interbelică, a fost inițierea ciclului de conferințe pe teme de istorie veche și modernă a artelor — acțiune menită să ridice prestigiul instituției pe care o conducea și în același timp să modernizeze optica de receptare a publicului ieșean din fosta capitală a Moldovei. Printre conferențiarii invitați — reprezentanți de frunte ai culturii românești din perioada interbelică — erau Tudor Vianu, O. W. Cizek, Alexandru Busuioceanu, Al. Marcu. Acțiunea s-a dovedit în sine deosebit de dificilă, cu atît mai mult cu cît sezonul (mai 1929) era pe sfîrșite. O. W. Cizek se eschiva din motive de boală, Al. Busuioceanu era « peste măsură de ocupat », Al. Marcu avea și el obligațiile sale didactice. Mai binevoitor, Tudor Vianu devine și el pe parcurs, încurajat de atitudinea acestora, politicoș și retractil¹⁰. Oricare ar fi renunțat, dar nu și inimosul « conu Fănuță ». Proverbiala sa tenacitate, asociată unui adevărat dar al persuasiunii, polariza imediat, printr-o caldă contagiune, conștiințele intelectuale ale epocii. O. W. Cizek își retractează refuzul, programîndu-se cu o conferință despre arta modernă austriacă, Vianu revine la acceptarea lui inițială. Inaugurarea propriu-zisă o va face însă D. Naum, distinsul profesor de istoria artelor din Iași, astfel încît cotidianul ieșean *Lumea* anunța în numărul din 15 mai 1929 inaugurarea conferințelor în cadrul festiv al rotondei vechii Academii Mihăilene, în prezența « unei asistențe de elită » prezidate de însuși rectorul instituției.

Cel care le inițiasă și organizase redactînd o numeroasă corespondență, uzînd de prietenii și relațiile sale, dar și de deosebitele sale calități sufletești care cucureau cu ușurință spiritele alese ale culturii românești, a fost și de astă dată « conu Fănuță » — *Pălălae* cum îl numea prietenul și colegul său Tonitza — energic și inventiv, generos și dîrz, inflexibil în voința sa de bine, frumos și adevăr.

Îl evocăm și noi, publicînd aceste scrisori, pe cel care a fost *Pălălae* — adevărată, vie faclă care a ars în scurta-i, dar rodnică-i viață întreținînd viu idealul unei superioare și complexe conștiințe artistice.

Gh. Macarie

München, <1>907, no<iembru>ie¹

Dragă Pălălae,

să nu te aprinzi, bre, că nu ți-am scris — nu știi tu — lenea asta nu mă lasă nici prin München. Noi suntem sănătoși și o ducem admirabil. Aici se cîștigă. Am un coleg care lucrînd numai cîte 2 zile <pe

⁸ Citat după Claudiu Paradais, *Un document*, în *Cronica*, anul XI, nr. 35, 27. VIII. 1976, p. 4.

⁹ Cf. ciorna de scrisoare către I. Minulescu, din iunie 1928.

¹⁰ Cf. scrisorile lui T. Vianu către Șt. Dimitrescu din

26. IV. 1929, respectiv 7. V. 1929. Referințele la celelalte personalități de mai sus au ca punct de plecare scrisorile din grupajul de față.

¹ Data ștampilei germane din München este 7 nov<ember> <19>07, cea a poștei din Iași 11 no<iembru>rie <1>907.

săptămână> copii în Pinacotecă cîştigă 500 mărci pe lună. Voi cînd vă rupeţi bre de acolo, la dracu? Sunteţi bărbaţi? Prindeţi mucegai acolo — ascultă-mă . . . !!

Tony² şi Gory

Albano, 9 martie 1921

Iubite Dumitrescu <sic>³

Vă aşteptăm neapărat joi dimineaţă, cu atît mai mult cu cît vom avea aci faimoasa procesiune religioasă de ziua lui St. Pancrazio.
Spune şi lui Petrescu s.c. l.
Omagiile mele Doamnei
al tău

Alexis Macedonski⁴

Albano, 2 iulie 1921

Dragă prietene,

Sînt fericit că Florenţa este pe placul tău din punct de vedere artistic. Regret mult însă că nu o cunoaşteţi sub adevăratul său aspect, adică pe un început de primăvară sau toamnă tîrziu. Oricum ar fi, minunată în veci va rămîne această Italie multiformă şi multicolorată în sensul feeric şi grandios, de la îndepărtata Sicilie şi pînă la picioarele Alpilor, strînsă între cele două mări divine. Nu mi-ai mai scris . . . mă aşteptam să-mi vorbeşti îndelung de Florenţa dar n-ai făcut-o. Fie, te iert, şi cel dintîi ridic condeii să-ţi scriu o adevărată epistolă kilometrică.

Frumos e să vezi lucruri mari şi să închipuieşti opere gigantice, chiar. Păcat însă dragul meu că n-avem bani mai mulţi, ateliere mari şi modele. Nu zic că nu se poate face artă şi în condiţiile noastre, mai greu însă. Şi apoi tu ştii că eu sunt trăznit, am ideile mele. Sînt curios să ştiu ce tablou ai de gînd să pui în pînză şi-ţi dă de furcă.

Cît pentru bani, nu ştiu de-ţi va fi uşor să obţii schimbul cu toate că şi-o urez din suflet. Mai prudent este să nu rişti nimic peste socotelile ce şi-ai făcut, în aşteptarea unui rezultat favorabil. Mă mir că ai dat leul pe 27¹/₂. Nu l-am dat niciodată pe mai puţin de 30 aci. De la Fiesole am primit o scrisoare <arte> p<oştală> şi altă <arte> p<oştală> în care îmi dai adresa pensiunii de la Florenţa şi atît.

Expoziţia de la Venezia se va face; am mai vorbit cu ministrul. Ieri, împreună cu nevastă-mea şi Solario⁵ am fost la un ceai sărbătorind închiderea expoziţiei pensionaţilor de la Villa Medicis. Sînt două sau trei elemente posibile şi printre atîtea un sculptor în adevăr de strălucit viitor: Jeanniot. Va fi una dintre cele mai strălucite glorii ale Franţei, am plăcerea să ţi-l anunţ. I-am vizitat atelierul şi am prins dragoste de el.

Compatrioţii noştri de la Belle-Arte — Roma au avut succes, sînt mai tari decît ceilalţi elevi. Nu le-am văzut încă lucrările. Articolul meu a apărut în *Viitorul* — 18 iunie altele îl vor urma.

Am fost de-am vizitat diferite expoziţii de artă modernă la Roma. Slabe! Am luat parte la o şedinţă dadaistă la Grotta del Augusteo. Am făcut excursiuni singuratică şi romantice, s. a., am lucrat cîte ceva pasabil, m-am bucurat, am suferit, am visat. Am citit, am scris şi m-am zbatut în toate felurile ajungînd la concluzii demne de oarecare interes. Ce voi face de-aci înainte? Ți-o voi putea spune peste 5 sau 6 zile numai. Regret

² Tonitza (Tony) îi scria pe reversul unei ilustrate din München unde se stabilise în acest an pentru a-şi definitivă studiile. Tonitza destina cele scrise prietenului său Ștefan Dimitrescu (Iași, str. Moșoc nr. 39) numit în intimitatea prieteniei lor Fănuș sau Pălălae. Într-un colț al ilustratei Tonitza și-a notat noua sa adresă (Neurenberstrasse, 8/IIIr.).

³ Scrisoarea a fost transcrisă după originalul aflat la Biblioteca Academiei la cota S $\frac{3(1)}{\text{CCLXXII}}$ — Celelalte scri-sori transcriu originalele aflate în posesia Margaretei Weinberg-Dimitrescu, fiica artistului.

⁴ Alexis Macedonski, fiul poetului Alexandru Macedonski. A studiat pictura în țară (cu Mirea) și în Italia

(la Academia de pictură din Florența). A expus în țară și străinătate. Remarcat pentru lucrările sale ilustrind teme literare (a ilustrat opera tatălui său, *Le Calvaire de feu* — 1906) și o anumită receptivitate pentru pointilism. Practic expatriat din 1921—1922 în Franța și după 1936 în Baleare, lângă Palma di Majorca (cf. Adrian Maniu, *Viața lui Macedonski*, București, 1966, p. 250—252). Rîndurile de mai sus, scrise pe o ilustrată reprezentind Albano, erau trimise lui Ștefan Dimitrescu la Roma (Albergo del Esquilino, via de Pozzi), unde acesta se stabilise temporar în cadrul călătoriei de studii în Italia.

⁵ Fiul lui Alexis Macedonski din prima sa căsătorie cu Francisca Puglia.

mult că n-am posibilitatea să stau două zile cu tine la Florența, însă va fi imposibil. Poate să ne revedem pe toamnă de vei mai fi în Italia.

Ești un băiat delicios, inteligent și drag mie, cu toate că nu știi să-ți iubești prietenii și-i uiți cu lunile, canalie! Cu toate că admiri scâlbăiturile fără sens, fără formă și stil în mare ale cretinilor care vor să treacă drept pictori mari, printre ratații celui mai sec materialism. Brr! ce invective! Basta! Azi sînt răutăcios și n-am chef de scris. La revedere și în orice caz de-mi răspunzi pe larg mai curînd îți voi scrie mai serios. Omagiile mele respectuoase și cele mai prietenești și afectuoase amintiri din parte-ne la amîndoi. Solarico vă amîntește cu drag.

Al tău cu toată prietenia
Alexis Macedonski

România
Ministerul Cultelor și Artelor
Direcțiunea artelor, teatrelor
și literelor
Nr. 25.099

5 iunie 1928

Domnule Director⁶,

Avem onoarea a vă face cunoscut că Ministerul a aprobat ca și anul în curs, în lunile iulie și august să se organizeze la Baia Mare colonia de vară a elevilor și elevelor școalelor de arte frumoase.

Pentru școala D<umnea>voastră s-a rezervat în colonie un număr de cinci locuri.

Procesul verbal al Consiliului profesoral cu numele elevilor recomandați îl veți înainta din timp Ministerului spre cele de urmare.

Ministru
Ion Minulescu

Dir<ector> general
I. Dumitrescu

D<omnu>lui Director al Școalei de arte frumoase din Iași

Dragă nene Minule⁷

Fiind plecat din Iași pe vreo 2 zile abia ieri am găsit scrisoarea și pot să-ți răspund propunerii cu Baia Mare.

Bucuros aș merge — și mi-aș lua răspunderea de dădacă artistică deocamdată pe luna întâi. Posibilitățile mele materiale însă îmi sînt extrem de reduse — și neputînd ciupi din bugetul menajului meu de aici nu cred să pot face față cheltuielilor de voiaj, masă și casă acolo pe o lună cu suma de 12 mii de lei.

Dacă însă Ministerul face sacrificiul sumei de 20 mii, atunci merg — și cred că activitatea umilei mele persoane ar compensa cu suficientă doză această cheltuială.

Știu că sînt colegi care într-o asemenea misiune ar putea cheltui chiar din pungă, mie însă cu regret nu mi-e posibil să fac acest lux acum.

În cazul cînd Ministerul aprobă scrie-mi din timp — și totodată te rog stăruie personal cît poți pentru mărirea numărului elevilor de la Iași. E atîta sărăcie pe aici, și aș vroi să scot la aer cît mai mulți dintre ei.

Ștefan Dimitrescu

⁶ Documentul, aflat în posesia Arhivelor Statului Iași (dosar nr. 25 pe anul 1928, vol. III, fila 17), poartă viza de primire și înregistrare a secretariatului de atunci al Academiei de arte frumoase, nr. 108, din 7 iunie 1928.

⁷ Textul reprezintă ciorna a doua a unei scrisori expediate probabil de Ștefan Dimitrescu poetului Ion Minulescu, la care recurgea dată fiind situația oficială pe care poetul o avea în cadrul Ministerului Cultelor și Artelor. Textul autograf al ciornei se referea la propunerea Ministerului de

a organiza o colonie de studii la Baia Mare a studenților de la școlile de arte frumoase din țară. Ciorna nu este datată. Întrucît adresa oficială (păstrată la Arhivele Statului Iași, reproducă de noi în cadrul acestui grupaj de materiale) a fost primită la Iași la 7 iunie 1928, considerăm, avînd în vedere promptitudinea și spiritul operativ al lui Ștefan Dimitrescu, că textul a fost scris în zilele următoare ale lunii iunie 1928.

România
Preșidenția Consiliului de
Miniștri
Direcția generală a presei și
propagandei
No . . .

București, 27 aprilie 1929

Dragă Domnule Dimitrescu,

Am primit scrisoarea D<umi>tale și mă grăbesc să-ți răspund. Din nefericire răspunsul meu de astăzi trebuie să fie negativ. Îți spuneam că sufăr de apendicită și că voi fi nevoit să suport o operație. Din păcate, starea mea s-a agravat în ultima săptămână atât de mult, încît voi fi nevoit să mă mut într-un sanatoriu în loc de a ține o conferință în simpatica și frumoasa capitală a Moldovei.

Regret foarte mult și te asigur că voi primi cu drag să ții o conferință la toamnă. Din cauza boalei mele, nu-i văd pe camarazii mei decît foarte rar, dar la prima ocazie voi vorbi cu ei în privința conferințelor.

Cu cele mai bune salutări
Oscar Walter Cisek

Dragă cucoane Fănuță,

Iartă întârzierea acestor rînduri. Cerul ploios al acestei primăveri îndărătnice a continuat însă să mă preocupe cu feluritele mele invalidități, moșteniri ale iernii, și nu mi-a dat răgazul de a medita la tema conferinței făgăduite. Acum mi se pare însă că sînt fixat. Voi veni cu plăcere la Iași, în ziua de 19 mai pentru a vorbi despre: *Arta în școală*. Mi se pare că titlul acesta este cel mai bun: este destul de larg și nu sperie cu perspectiva cine știe căror teorii didactice. Cu bucuria de a te revedea, îți strînge prietenește mîna, devotatul d<umi>tale

T. Vianu

26 april<ie> 1929

România
Ministerul Cultelor și Artelor
Direcțiunea artelor și tea-
trelor No. 17723

București, 4 mai 1929

Domnule Director ⁸,

În referire la raportul D<umnea>v<oa>stră No. 89<1>929, avem onoarea a vă încunoștiința că Ministerul încuviințează organizarea unei serii de conferințe în locașul acelei școli ce urmează a fi ținute de profesori și conferențieri din Iași și București.

Director general
Ion Minulescu

Subdirector general
I. Dumitrescu

București, 6 mai 1929
str. Dr. Capșa 4

Iubite Domnule Dimitrescu

Te rog să mă scuzi că îți răspund atât de tîrziu. Am fost în vremea din urmă peste măsură de ocupat încît, de nevoie, am tot amînat zi după zi, în speranța că îți pot da un răspuns favorabil.

Îmi pare foarte rău însă că sînt nevoit să renunț la conferința pe care ai avut amabilitatea să mi-o ceri. Luna mai întreagă îmi e extrem de aglomerată, și la școală, unde am ore pînă și duminica și sîrbă-

⁸ Adresa oficială trimisă de poetul I. Minulescu poartă viza de primire și înregistrare a secretariatului Academiei

de arte frumoase din Iași, nr. 117, din 6 mai 1929. Actul se păstrează la Arhivele Statului Iași, fond 183, nr. crt. 13/1929.

toarea, și la Universitate unde cît de curînd trebuie să îmi trec examenul de docență. Cred dealtfel că și sezonul e prea înaintat pentru un ciclu de conferințe, mai ales vremea se face din ce în ce mai călduroasă.

Prietenul Marcu⁹, căruia i-am comunicat invitația D<umi>tale nu va putea veni nici el fiind ocupat la Universitate și la Academia de Comerț unde examenele se apropie. Și unul și altul însă îți vom sta la dispoziție cu plăcere în toamnă sau la iarnă, dacă mai ai intenția să organizezi un ciclu. În orice caz lucrurile trebuie aranjate din vreme ca să poți avea angajamente sigure. În speranța că pînă atunci ne vom mai vedea, și regretînd încă o dată că nu îți pot împlini dorința de rîndul acesta, te rog să primești salutările mele cele mai alese.

Al d<umi>tale, cu prietenie
Al. Busuioceanu

Buc<urești>, 7 mai 1929

Dragă cucoane Fănuță

M-am întîlnit astăzi cu prietenul Al. Busuioceanu, care mi-a comunicat că atît el, cît și Cisek și Marcu, se găsesc împiedecați de a veni la Iași, pentru conferințele făgăduite. M-am gîndit atunci că «ciclul» neputîndu-se realiza acum, D<umnea>ta însuși ai fi de părere ca și conferința mea să se amîne pentru toamnă, cînd și ceilalți colegi ar fi mai în măsură să răspundă invitației D<umi>tale. Îmi spun că rămînînd singur, publicul ieșean ar rămîne nedumerit de semnificația acestei unice manifestări. Apoi sezonul este pe sfîrșit, lumea e obosită și nu știu dacă ar răspunde bucuroasă la chemarea noastră. Îți scriu aceste rînduri cu gîndul că poate vin în întîmpinarea propriei D<umi>tale dorințe de a amîna conferința. Dacă însă D<umnea>ta stăruie în părerea că și acum conferința mea își mai are rostul, rămîn, după cum am făgăduit, la dispoziția D<umi>tale. Așteptînd răspunsul D<umi>tale, te salută cu prietenești și devotate sentimente,

T. Vianu

Telegrama
No. 285

Ștefan Dimitrescu Școala
Bele Arte Iași
București 4672, 2456, 5,
15, 55

Propun conferința Emil Riegler...¹⁰ despre pictura contemporană austriacă pentru duminică 12 curent ora 11 dimineața. Confirmă telegrafic¹¹ Salutări = Cisek =

Telegrama
No. 339

Bele Arte Iași
B<u>k<u>rești 5632—18—
1375 —18

= Rog amînați conferința cu o zi Sosec luni 20 mai Aștept răspuns = Vianu

19 april 1930
Copou¹²

Stimate Domnule Dumitrescu,

Îți mulțămesc pentru plăcutul dar ce mi-ai făcut. Te rog să primești, cu toți ai d<umi>tale, felicitările de sfîntele sărbători ale Învierii.

⁹ Alexandru Marcu, profesor la Universitatea din București, solicitat și el de către Ștefan Dimitrescu pentru ciclul de conferințe proiectat la Iași în primăvara anului 1929.

¹⁰ Cuvînt ilizibil.

¹¹ Pe reversul telegramei se află cîrnoa autografă a răspunsului expediat (probabil telegrafic) de Ștefan Dimitrescu

lui O. W. Cisek: «Am anunțat conferința Naum pentru 12 mai, regret Riegler».

¹² Scrisoarea trimisă de M. Sadoveanu într-un plic cu menționarea autografă a adresei lui Ștefan Dimitrescu nu poartă ștampila poștei (fiind expediată probabil printr-un comisionar).

Am comunicat d<omnu>lui Ciornei¹³ convorbirea noastră. Mi-a răspuns că așteaptă cu încredere lucrarea. Când vei avea vreme, în aceste sărbători, să treci pe la Copou, vom mai vorbi ceva despre opera lui Creangă.

Al d<umi> tale, cu cele mai distinse sentimente

Mihail Sadoveanu

Mult stimat D<omnu>le Sadoveanu¹⁴

Vă mulțumesc pentru cartea D<umnea>voastră *Baltagul* ce ați binevoit să mi-o dăruiti însoțită și de frumoasele cuvinte cu cari m-ați gratificat.

O citisem însă, din primele zile ale apariției așa cum poate fi citită o operă de o măiestrită frumusețe — căci am cumpărat-o și pentru Biblioteca elevilor școlii, în care încep să-i deprind și cu olecuță de literatură bună. În vacanța asta de Crăciun fiind mai liber, voi trece pe la mata să mai stăm de vorbă în privința fixării planșelor p<entru> Creangă.

Cu cele mai bune sentimente și mulțumiri

Șt. D<umitrescu>

5 sept<embrie>, 1930

Dragă Fane¹⁵

Voi, tu și Tonitza, dacă nu veți fi lucrat prea mult cel puțin v-ați aerisit sufletul și trupul astă vară. Eu nici atît, mă simt foarte îmbicsit.

Sărutări de miini acasă
Cu dragoste

Șirato

Georges Enesco
Paris, 20, rue de Clichy

19—11—1931

Cum să vă mulțumesc stimat Domnule Director, pentru frumosul dar? — Toată recunoștința mea cea mai vie și admirația

George Enescu

Présidence du Conseil des
Ministres
Direction de la presse et des
informations

14 septembrie 1931

Iubite Domnule Dimitrescu,

Ți-am telegrafiat de cîteva ori în chestiunea Expoziției de artă românească ce se deschide aci, cu ocazia Congresului Interparlamentar, adică la 10 octombrie a.c.

¹³ Editor din București.

¹⁴ Ciornă nedatată, scrisă cu creionul și corectată de Șt. Dimitrescu cu cerneală pe o filă de carnet copier. Legată, ca și scrisoarea precedentă a lui M. Sadoveanu către Ștefan Dimitrescu din 19 IV 1930, de investigațiile pictorului de a obține comanda ilustrării unei ediții a operei lui I. Creangă (în acest sens apela la marele scriitor), acest concept de scrisoare este posterior acestei date. Întrucît romanul *Baltagul*

la care pictorul se referă a apărut în noiembrie 1930, este posibilă datarea acestor rinduri între sfîrșitul acestei luni și cel al lunii următoare la care se face aluzie în text («vacanța asta de Crăciun»).

¹⁵ Scrisoare expediată de pictorul Francisc Șirato prietenului Ștefan Dimitrescu în Iași, unde acesta se întorsese din estivala-i vacanță didactică, pe care o petrecuse însă lucrînd în una din obișnuitele sale ieșiri la peisaj.

Țineam să te informez la timp spre a putea dispune cele necesare și a pregăti poate chiar cite ceva în legătură cu lucrările D<umi>tale pe care dorești să le expui. Din nefericire timpul scurt nu-mi mai permite să vin încă odată la Iași, astfel că te rog în scris să ne dai și de data aceasta prețiosul D<umi>tale concurs primind totodată să figurezi — ca și la expoziția din Olanda și Belgia — în comitetul de organizare al expoziției, care se organizează sub înaltul patronaj al M. S. Regelui. Comisarii expoziției sînt iar: O. W. Cisek și Ștefan I. Nenițescu. În ce privește bucățile din Pinacoteca Iașului, următoarele: Am avea nevoie de bucățile, care au fost duse și în Olanda și Belgia, adică:

Grigorescu: *Țiganca*

Stahi: *Natura moartă* nr. 41

Stahi: *Natura moartă* nr. 69

Iser: *Țărancă* (Gouache)

Am face iar intervenția prin Ministerul Instrucțiunii, Cultelor și Artelor, iar bucățile s-ar preda la Iași reprezentantului de acolo al Societății de transport « Intercontinentala » care în momentul primirii ar preda Direcției Pinacotecii certificarea Direcției Presei, prin care bucățile ar fi iar asigurate împotriva oricărui risc — adică incendiu, pierdere, furt, stricăciune, pentru valorile pe care le vom fixa de comun acord. În același timp ai putea preda reprezentantului « Intercontinentalei » de acolo și bucățile d<umi>tale pe care ai dori să le expui, adică 4 uleiuri, 2 acuarele și 2 desenuri. D<umnea>ta ai primi, firește, o chitanță de primire deosebită.

Reprezentantul « Intercontinentalei » din Iași a primit instrucțiuni foarte exacte <de> cum va trebui să facă ambalarea lucrărilor și transportul lor la București. Bucățile se vor transporta la București în lăzi anume făcute și ca bagaje, pentru ca să ajungă încă la timp la București. Vei primi deci intervenția Ministerului de instrucție și o intervenție directă din partea Direcției Presei. Celelalte amănunte în ce privește predarea și transportul le vei mai afla pe cale telegrafică.

O chestiune însă cred că ar mai trebui discutată și anume aceea a valorilor ce trebuie asigurate. Pentru Olanda s-au pretins asigurări excesive, care nu corespund valorii lucrărilor. De aceea cred că și d<umnea>ta ca director al Pinacotecii din Iași ai trebui să scazi neapărat din pretențiile avute cu ocazia expozițiilor din străinătate. Gîndește-te că astăzi, cînd valorile sînt pe piață atît de scăzute, încît pentru lei 40 000, găsești un Grigorescu de calitate, ar fi foarte exagerat să plătim numai pentru *Țărancă* cota de asigurare ce se socotește pentru un milion lei. Dacă, ferească Dumnezeu, s-ar întîmpla ceva acestei bucăți, iar d<umnea>ta ai primi în mînă 500 000, de la Societatea de asigurare, desigur că ai putea cumpăra cel puțin două bucăți de valoarea *Țigăncii*. De aceea propun ca valorile să fie fixate de data aceasta, astfel:

Țiganca: — lei 500 000

Stahi: *Natura moartă*, no. 41, lei 80 000

Stahi: *Natura moartă*, no. 69, lei 50 000

Iser: *Țărancă* (Gouache), lei 35 000

Nu plătesc eu asigurarea, dar cred că trebuie să ne gîndim puțin și la buzunarul Statului, care nu se află astăzi în situația cea mai bună. Pe de altă parte i-am vorbit și regelui de bucățile din Iași, astfel că aș dori mult să le văd în Expoziție. Sper că vei fi de acord. Poate îmi telegrafiezi două sau trei cuvinte, în această privință, ca să știu ce trebuie să fac. Aștept răspunsul d<umi>tale urgent.

Cu salutări prietenești și

mulțumiri

O. W. Cisek

P.S. Dacă dorești să expui din nou *Natura moartă* care a figurat în Olanda și care se află la d<le> Trembisky, o pot cere oricînd. Bucata îmi place și mie. Nu sînt însă de părere să-l expui iar pe acel Sadoveanu, care se găsește la Soc<ietatea> scriitorilor români. Altminteri, d<umnea>ta vei face ce crezi. Cred însă că ar fi mai bine dacă ai expune o bucată nouă sau alta din seriile de case și peisagii, lucrate pe la 1925—1927.

Ar fi bine dacă ai putea să-mi trimiți de urgență fotografia lucrării ce va figura în catalog.

C<isek>

Présidence du Conseil des
Ministres
Direction de la presse et
des informations

Stimate Domnule Dimitrescu,

Îți mulțumesc foarte mult pentru fotografie și pentru informațiile pe care mi le-ai trimis.

Tabloul ¹⁶ mi se pare interesant și e, fără îndoială, din vremea studiilor lui Andreescu la Paris. În primul său an acolo <în> 1879 a făcut multe asemenea capete de studiu. Cel de la Iași mi se pare printre cele mai bune. Trebuie să fie o încercare — singura pe care o cunosc — de a da figura lui Isus. După fluiditatea cu care sînt date formele și după culorile pe care mi le notezi — griul argintiu mai cu seamă — mă întreb dacă tabloul nu e chiar ceva ulterior anului 1879. În orice caz nu poate fi mai vechi de 1879–1880. Cînd voi avea puțină voi veni pe la Iași să-l văd. Poate pînă atunci, vei găsi timpul să-l restaurezi, precum îți propui, așa ca să-i pot vedea și culorile lui mai puțin alterate.

L-am notat în orice caz în lucrarea mea și îți mulțumesc încă o dată pentru grija d<umi>tale. Sper să pot publica și fotografia.

Cu cele mai alese
salutări
Al d<umi>tale
Al. Busuioceanu

București
12 no<iem>v<rie> 1932

¹⁶ Este vorba de lucrarea *Portret de bătrîn*, din fondul Muzeului de artă din Iași, achiziționată din expoziția personală a pictorului (cf. Claudiu Paradais, *Valori ale picturii românești în Muzeul de artă din Iași*, editat de Comite-

tul pentru cultură și artă al județului Iași, 1970; cunoscută sub numele de *Bătrîn cu plete* (cf. Radu Bogdan: *Andreescu*, vol. I, p. 175, București, 1969).

PAUL PETRESCU, *Creația plastică țărănească*
Edit. « Meridiane », București, 1976, 67 p., 80 il.
alb-negru, 15 il. color.

Dacă lucrări cu caracter etnografic privind diferitele domenii ale artei populare românești apar cu relativă regularitate în planurile editurilor noastre (monografii tematice sau zonale), cu mult mai rare sînt studiile care să abordeze arta populară ca domeniu constitutiv, profund original, al artei plastice românești, judecînd-o deci cu valorile artei.

Cartea recent apărută a lui Paul Petrescu urmărește tocmai să prezinte fenomenul artistic țărănesc într-o viziune cuprinzătoare, ca rod al unei bogate și îndelungate tradiții, formate în spațiul sud-est european. Căci, în primul rînd, și autorul subliniază aceasta, persistența pînă astăzi a unei întregi serii de elemente de cultură populară se datorează bogatului fond arhaic constituit în spațiul civilizației traco-iliro-dacilor, diversificat prin contacte succesive, cu civilizația greco-romană și apoi cu cea bizantină, cu lumea Orientului, cu lumea slavă sau cu cultura vest-europeană. Aceste contacte s-au materializat toate la nivelul culturii populare într-o creație plină de vitalitate, profundă în sensurile sale, originală în forme proprii spiritualității românești ce vădesc o unitate stilistică remarcabilă.

Scoțînd în evidență diversitatea aspectelor implicate de această creație, autorul cărții de față caută să realizeze dominantele estetice specifice, să extragă elemente care îi conferă tocmai această originalitate și vigoare recunoscute.

Arhitectura țărănească, făcînd parte din marea arie a arhitecturii lemnului, se încadrează peisajului românesc, adaptîndu-se ritmurilor naturale: case din cununi orizontale de birne, cu stîlpi și arcade, cu prispe și foișoare, porți masive de lemn sculptat marcînd intrarea în gospodării, biserici cu turnuri înalte de inspirație gotică. Interioarele caselor, adaptîndu-se și ele naturii locului, sînt organizate după legi statornice de tradiție, pe principiul utilizării integrale a spațiului. Într-un alt capitol, puțin mai departe, autorul urmărește legăturile strînse între formele și proporțiile pieselor de mobilier și arhitectonica locuințelor, între aceste forme și rosturile lor practice, dezvăluindu-se aici strîngerea unei logici funcționale și tehnice.

În studiul ceramicii, Paul Petrescu urmărește filiația formelor, începînd chiar cu cele aparținînd culturii neolitice, cărora li se adaugă influențe ale ceramicii greco-romane, bizantine sau orientale. Această îndelungată istorie a dat naștere unor categorii variate de olărie țărănească, roșie și neagră, decorată cu cornul, sgrăfitată sau ornamentată în relief, smălțuită ori nesmălțuită.

Icoanele pe sticlă, produs artistic ce s-a realizat în renumite centre transilvănene în ultimii trei sute de ani, înfățișează teme religioase, tratate însă dintr-o perspectivă folclorică ce se vedește atît în detalii de compoziție, nu rareori pline de savoare, cît și în cromatica dominată de un roșu aprins, de griuri calde, de o armonie fericit găsită de albastru și verde intens.

O atenție deosebită este acordată țesăturilor și mai ales costumului tradițional, văzut ca o creație artistică complexă, la realizarea căreia concură materiale și tehnici, croiuri, o complicată știință a compoziției. În cromatică se evidențiază faptul că « făuritorii obiectelor de artă populară <...> au însușirea rară de a extrage din paleta exuberantă a naturii românești esențele cele mai rare, cele mai instabile din punct de vedere cromatic, avîndu-și surprinzătoare concordanțe, pe plan muzical, cu acele sferturi de ton ale folclorului românesc ».

Se adaugă aici, în același capitol introductiv, scurte mențiuni privind obiceiurile, precum și folclorul muzical, avînd menirea de a da o idee despre « profunzimea și extensiunea unui univers de gândiri și simțiri, ale cărui coordonate în timp sînt insondabile ».

Dacă am insistat asupra acestui capitol introductiv al lucrării am făcut-o tocmai pentru a sugera generozitatea temei, abordată din perspectivă estetică, abordare prin care se dezvăluie, totodată, cerințe viitoare aflate în fața cercetării de artă populară.

În continuare, capitolele « Tezaurul românesc de artă populară » și « Despre valorile arhitectonice din muzeele etnografice în aer liber » relevă valoarea documentară a materialului acumulat în muzeele etnografice din întreaga țară (material bogat reprezentat și de ilustrația excelentă la volum — semnalăm aici unele omisiuni privind locul pieselor în muzeu), valoare la care se apelează încă insuficient, dacă ne gîndim la persistența tendinței de « stilizare » în nu puține domenii ale creației populare contemporane. Acesta este dealtfel numai unul din locurile în care se fac rapeluri la arta populară contemporană, urmărindu-se tocmai permanența — pînă

în zilele noastre — a unor forme și procedee de lucru tradiționale.

Dintre capitolele următoare ale lucrării, căci aceasta are forma unei suite de eseuri consacrate câte unui domeniu particular al creației țărănești, ne-a interesat în mod deosebit cel intitulat «Caracterul sculptural al portului popular românesc» prin ideea sa centrală că «oricare din variantele costumului bărbătesc sau femeiesc românesc este concepută și modelată în primul rînd ca o amplă formă sculpturală, menită să sublinieze și să pună în valoare liniile de forță ale corpului».

Un alt capitol al lucrării este consacrat picturii pe lemn din sudul Olteniei, pe care Paul Petrescu o descrie, sub covîrșitoarea impresie pe care i-o lasă aceasta: «La marginea fiecărui sat se află o aglomerare vastă de mici acoperișuri de lemn, rotunde sau dreptunghiulare, în două sau patru ape. Dacă te apropii dinspre miază-noapte, acoperișurile și trunchiurile înalte de lemn care le suportă se arată negre și cenușii, spălate de vînturi și ploi. Venind dinspre miază-zi privirea se oprește uimită pe o nemaipomenită privesc pomicromă. Ciudate acoperișuri adăpostesc, în fiecare sat, zeci și sute de panouri de lemn pictate, așezate în rînduri dese, în adîncime, alcătuiind pentru fiecare sat o expoziție sui-generis. Treci de la un panou la altul, furat tot mai adînc de nesfîrșita schimbare a decorului, de culorile, mereu altele, și citești nume de oameni și ani. Sînt cruci ca în nici o parte de țară și în nici o altă parte de lume...».

Și asemenea cruci pictate sînt specifice unei întregi arii românești care începe de la Dunăre și urcă spre nord cam pînă la linia de contact a cîmpiei olteneste cu înălțimile dealurilor Mehedinților, Gorjului și Vîlcei. Dar nu numai aspectul general al produsului artistic îl urmărește autorul, ci și procesul tehnic de execuție, încercînd să descifreze intenția artistică în cioplirea lemnului rotund, în fața dreaptă și netedă a scîndurii, în compunerea de către mai multe persoane a unui

desen unitar, impresionant prin forța și claritatea mesajului social și artistic.

Aici, ca și în întreaga carte, dealtfel, se străvede preferința clară a autorului pentru tot ceea ce ține de arta lemnului, găsind în aceasta o expresie plenară a spiritului autohton. Vom menționa astfel interesul pentru elemente de lemn, în componența unor instalații tehnice, pentru recipientele pivelor, pentru «uleele» de depozitat cereale, ori pentru «crintele» din Munții Buzăului sau din Prahova, ori atenția pe care o acordă mobilierului țărănesc, în făurirea căruia se vedește un simț extraordinar al formei, îmbinat cu o știință deosebită a utilizării în chipurile cele mai felurite a lemnului.

Decorul sculptat sau crestat al pieselor de mobilier este cercetat atent, după legile compoziției, căutîndu-se în succesiunea ordonată a motivelor o străveche înțelegere a frumosului și, mai mult decît atît, o anume mentalitate proprie: linii și cercuri trasate se întretaie în nenumărate variante de rozete, unele dintre ele întruchipînd soarele în legătură cu străvechi credințe. Adăugăm aici și creațiile din paie, nuiele, trestie și coajă, materiale umile, căroră li s-a imprimat însă o remarcabilă expresivitate plastică.

În sfîrșit, ultimele capitole sînt consacrate unor subiecte ca ferneria populară, plastica mică (incluzînd categorii variate, figurine, instrumente muzicale, obiecte de uz casnic, elemente arhitectonice sau decorative), măștile, proiecție a unui univers real ori imaginat, privit deopotrivă cu familiaritate și înțelegere.

Cititorul cărții lui Paul Petrescu rămîne cu convingerea că meritul ei principal este tocmai acela că, prezentînd creația țărănească, descompusă în forme particulare, cu trăsături pregnante, considerate din perspectivă estetică, reușește să releve cîte ceva din frumusețea și complexitatea fenomenului artistic țărănesc.

MARINA MARINESCU



Între cei dispăruți la cutremurul din 4 martie 1977 s-a aflat și Corina Nicolescu, cataclismul punând capăt, dureros și neașteptat, unei vieți închinată cercetării artei românești.

S-a născut la 1 august 1922 în București. Liceul l-a urmat la Călărași și București, obținând diploma de bacalaureat la un liceu bucureștean în 1941. Între 1941 și 1945 studiază istoria și dreptul la Universitatea din București. Încă din anii studenției s-a îndreptat către cercetarea artei vechi românești, urmînd asiduu cursurile și seminariile profesorului I.D. Ștefănescu, precum și acelea ale profesorului Nicolae Bănescu dedicate istoriei Bizanțului și legăturilor pe care țările române le-au avut cu imperiul bizantin. Acesta a fost cadrul universitar în care s-a format și care și-a pus pecetea asupra întregii sale activități științifice, determinînd liniile de dezvoltare ale propriilor sale investigații. În 1945 obține licența în Istoria artei și în Arheologie românească, bizantină și orientală, fiind unul din puținii noștri specialiști în aceste domenii; în același an își trece și examenele de licență în drept. Timp de douăzeci și unu de ani, între 1949 și 1970, a lucrat în cadrul Muzeului de artă al Republicii Socialiste România, întîi ca muzeograf, apoi ca șef al secției de artă feudală și al sectorului de artă brîncovenească de la palatul Mogoșoaia. În această calitate a organizat exemplar colecțiile, a inițiat și a definitivat sistemele de înregistrare științifică, a pus la punct aparatul documentar al secției, în primul rînd fototeca; a sprijinit și a organizat activitatea de restaurare a pieselor de muzeu, cu deosebire a țesăturilor, broderiilor și ceramicii medievale; sub conducerea sa secția de artă feudală a Muzeului de Artă al Republicii Socialiste România a devenit o unitate de prestigiu pe plan internațional, numeroși cercetători din străinătate făcînd în cadrul lui stagii de specializare, iar Corina Nicolescu colaborînd cu asociații și organizații de profil asemănător cu renume, ca cele de la Lyon și Londra. Pe temeiul vastei experiențe de om de muzeu și al cunoștințelor sale dobîndite în repetate vizite de studiu la mari muzee din aproape toate țările Europei, unde a organizat și numeroase expoziții de artă medievală românească (Anglia, Franța, Belgia, U.R.S.S., R.F. Germania, Austria, Italia, Iugoslavia, Elveția, Ungaria, Egipt, Grecia, Turcia etc.), a elaborat un foarte apreciat manual de *Muzeologie generală* (1975).

În 1970 obține titlul de Doctor în istorie la Universitatea Babeș-Bolyai din Cluj și în același an este numită conferențiar la Institutul de arte plastice « Nicolae Grigorescu » din București, la catedra de Istoria artei, predînd muzeologia și arta veche românească, acolo activînd pînă la tragicul său sfîrșit. În decursul anilor a lucrat la Institutul de istoria artei, colaborînd la numeroase lucrări și publicînd studii în revistele Institutului *Studii și cercetări de istoria artei* și *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*.

Fire dinamică, înzestrată cu o deosebită putere de muncă, spirit metodic și disciplinat, cunoscînd mai multe limbi străine, Corina Nicolescu a fost o prezență activă în cadrul a diferite asociații, societăți și instituții științifice: Asociația de studii orientale din Republica Socialistă România, a cărei vicepreședinte și președinte (1973–1974) a fost, Comitetul național al Asociației de studii bizantine, Comitetul național al Asociației internaționale de

studii sud-est europene, Asociația slaviștilor din Republica Socialistă România, Organizația internațională a muzeelor de pe lângă UNESCO. A fost colaborator permanent al Institutelor de studii sud-est europene din München și Viena, a ținut prelegeri universitare și conferințe în numeroase centre de cultură din Europa: Sofia, Belgrad, Torino, Ravenna, Veneția, Köln, Istanbul, Moscova, Praga, Roma, Bonn, Aachen, Budapesta, Paris, Lyon.

Cercetările sale s-au extins aproape asupra tuturor domeniilor artei vechi românești, contribuții originale și substanțiale în același timp îmbogățind cunoașterea și interpretarea construcțiilor, ceramicii, icoanelor, textilelor, costumelor, artei metalelor, ornamenticii. Potrivit pregătirii și orientării dobândite încă în anii de studiu, Corina Nicolescu a fost o remarcabilă cercetătoare a relațiilor artei vechi românești cu arta europeană în genere și cu deosebire a legăturilor pe care vechea noastră artă le-a avut cu arta bizantină, aducând în această privință numeroase precizări, idei și sugestii, lărgind considerabil aria cunoștințelor. În același timp a căutat să descifreze întrepătrunderile artei medievale cu arta populară; activității de cercetare în arhive, biblioteci și muzee i-a alăturat și munca pe șantierele de arheologie, lucrând cu profesorul Ion Nestor.

În această înțelegere a istoriei artei vechi românești Corina Nicolescu a publicat o serie de studii dintre care amintim:

1. *Istoria costumului de curte în țările române. Sec. XIV–XVIII*, București, 1970, 306 p. + CCIII pl. + 78 fig.;

2. *Icoane vechi românești*, București, 1971, 84 p. + 79 pl.;

3. *Moștenirea artei bizantine în România*, București, 1971, 78 p. + 112 pl.;

4. *Arta metalelor prețioase în România*, București, 1973, 64 p. + 107 pl.;

5. *Ceramica românească tradițională*, București, 1974, 74 p. + 128 pl. (în colaborare cu Paul Petrescu);

6. *Muzeologie generală*, București, 1975, 195 p. + 47 fig. + 103 pl., la care se adaugă *Cataloage de colecții* (7), precum și numeroase articole apărute în *Studii și cercetări de istoria artei*, *Revue Roumaine d'Histoire de l'Art*, *Arhitectura*, *Arta*, *Revista muzeelor* și în periodice de specialitate străine. În momentul dispariției sale se aflau sub tipar următoarele lucrări:

8. *Case, conace și palate în arhitectura veche românească* (la Editura Meridiane); iar în manuscris:

9. *Contribuții la civilizația tradițională românească* (lucrare în manuscris la Bibliotheca Historiae Romaniae);

10. *Broderiile de tradiție bizantină din România* (300 p. + 100 pl.);

11. *Ceremonialul de curte și însemnele puterii la Bizanț și în țările române* (lucrare în planul de cercetare al Institutului de istorie « Nicolae Iorga »), s-a redactat primul capitol din partea I, *Încoronarea și înscăunarea. Coroana și attributele puterii* (în manuscris, 100 p.);

12. *Ornamentația manuscriselor din sec. XVI–XVIII din Transivania* (cca. 60 p., în manuscris);

13. *Contribuții la începuturile culturii feudale românești* (lucrare realizată pentru *Tratatul de istorie a României*, vol. II, folosită în acest volum la capitolele privind cultura. Manuscrisul depus la Institutul de istorie « N. Iorga »; cca. 300 p.).

Pasiunea pentru cercetarea istorică, arheologică și de istoria artei a fost luminată la Corina Nicolescu de o profundă dragoste pentru pământul și oamenii României, cărora le-a închinat nu numai întreaga sa operă, ci și viața ei, năzuința ei supremă fiind aceea de a înscrie în orizontul cunoașterii științifice, precum și în conștiința omenirii valorile de artă și cultură originale ale poporului de la Carpați, Dunăre și Marea Neagră.

PAUL PETRESCU

LUCRĂRI APĂRUTE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- ALEXANDRU ODOBESCU, vol. IV, *Tezaurul de la Pietroasa*, ediție îngrijită, introducere, comentariu și note de MIRCEA BABEȘ, 1976, 1080 p., 24 pl., 88 lei.
- PAVEL CHIHAIA, *De la «Negru Vodă» la Neagoe Basarab. Interferențe literar-artistice în cultura românească a evului de mijloc*, 1976, 256 p., 50 pl., 34 lei.
- BARBU BREZIANU, *Brâncuși în România*, ed. a II-a revăzută și adăugită, 1976, 315 p., 57 lei.
- Enesciana I. *La personnalité artistique de George Enesco. Travaux de la Première Session Scientifique du Centre d'Etudes « Georges Enesco »*, Bucarest, 19 septembre 1973, 1976, 182 p., 27 lei.
- MACARIE IEROMONAHUL, *Opere*, vol. I, *Theoreticon*, ediție îngrijită, cu un studiu introductiv și transliterare de TITUS MOISESCU, 1976, 92 p., 32 p. facs., 6 pl., 31 lei.
- Muzica și publicul*, Coordonatori: MIRCEA VOICANA, LUCIA-MONICA ALEXANDRESCU și VLADIMIR POPESCU-DEVESELU, 1976, 136 p., 8,50 lei.
- Actes du VII^e Congrès international d'Esthétique. Proceedings of the VIIth International Congress of Aesthetics*, Bucarest, 28 Août – 2 Septembre 1972, vol. I, 1976, 1027 p., 28 lei.
- GRIGORE SMEU, *Relația social-autonom în artă*, 1976, 152 p., 6,25 lei.

REVISTE PUBLICATE ÎN EDITURA ACADEMIEI
REPUBLICII SOCIALISTE ROMÂNIA

- STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIA ARTEI
– SERIA ARTĂ PLASTICĂ
– SERIA TEATRU, MUZICĂ, CINEMATOGRAFIE
- REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE DE L'ART
– SÉRIE BEAUX-ARTS
– SÉRIE THÉÂTRE, MUSIQUE, CINÉMA
- REVISTA DE ISTORIE ȘI TEORIE LITERARĂ
- SYNTHESIS – BULLETIN DU COMITÉ NATIONAL ROUMAIN DE LITTÉRATURE COMPARÉE
- REVISTA DE ETNOGRAFIE ȘI FOLCLOR
- REVISTA DE FILOZOFIE
- REVISTA DE PSIHOLOGIE
- REVUE ROUMAINE DE SCIENCES SOCIALES
– SÉRIE DE PHILOSOPHIE ET LOGIQUE
– SÉRIE DE PSYCHOLOGIE
- REVISTA DE ISTORIE
- REVUE ROUMAINE D'HISTOIRE
- STUDII ȘI CERCETĂRI DE ISTORIE VECHIE ȘI ARHEOLOGIE
- DACIA. REVUE D'ARCHÉOLOGIE ET D'HISTOIRE ANCIENNE
- REVUE DE ÉTUDES SUD-EST EUROPÉENNES
- STUDII CLASICE

STUDII ȘI CERCETĂRI DE IST. ART., SERIA ARTĂ PLASTICĂ, T. 24, P. 1–252. BUCUREȘTI, 1977

Tiparul executat la Întreprinderea poligrafică „Arta Grafică”, București

INSTITUTUL DE ISTORIA ARTELOR
BUCUREȘTI

1912 - ANUL ÎN CARE S-A
FĂCUT

ERATA

Pag.	în loc de:	se va citi:
271, r. 11	excursiile	excursurile
280, nota 147	Ch. Drouhet, loc. cit.	Ch. Drouhet, <i>Vasile Alecsandri și scriitorii francezi</i> (București, 1924), p. 224—226.
289, r. 9	gară	gură
291, r. 6	șase bătrâni	cinci bătrâni
356. col. 1, r. 13	Les Nymphéas	Les Nymphéas
357, col. 2, r. 24	artei	ariei

Studii și cercetări de Ist. Art., Seria Artă Plastică, T. 18, Nr. 2, P. 201—372, București, 1971